



伊藤達也

進行役

梅垣昌子

関口涼子

野谷文昭

ライアン・モリソン

(五十音順)

翻訳をめぐって

I 翻訳の楽しみ

翻訳との出会い

伊藤 はじめに自己紹介がてらひとりずつ「翻訳」との関わりのはじめをお話ただいてから本題に入っていきたいと思えます。まず関口さんは、吉増剛造さんとの対談^①では、渡仏後に自分の日本語の詩を翻訳するところから始めたということが書かれています……。

関口 そうですね。ただ、その前にまだ早稲田の学生だった時に、中世文学を専攻したものですから、トルヴェールの詩^②の翻訳をして卒業論文代わりに提出したのが多分最初かなと思います。

伊藤 学部生の時に中世フランス語から現代日本語に訳していたんですか？

関口 先生に手取り足取りしていただいて、ですけども。ガス・ブリュレ^③という詩人でした。一つ一つの詩がそれぞれ独立しているわけではなく、一種のヴァリアント^④みたいなものです。型が決まっているので、単語が二つ、三つ違うだけで、独立した作品になるという概念が新鮮だった記憶がすごくあります。かと言って和訳した内容がそんなに変わるわけではないので、人に「それ退屈じゃないの？」って言われたんですけども、全然退屈じゃなくて、あつ、ひょっとして翻訳って、好きかもっていう、病気にかかった。

野谷 柴田元幸さんに言わせると、どんなもの訳していても楽しいんだよ。嫌なものは一切ないって。それって究極だろうと思うんですけど。

僕も翻訳は好きですね。ただ、より面白いもの、より好きなものがあるけど、嫌ってのはないですね。まあケンカになっちゃうのはあるけどね。「こう書いてくれ」って原作者に言いたいようなのもたまにはあります(笑)。

伊藤 野谷先生が最初に翻訳をされたのは、大学院に入ってキューバに行かれた話はいかがでしたけど、その後ですか？

野谷 翻訳は、出版とか考えずに自分でやりだしたのは、その後ですね。学部では先住民擁護小説を取り上げましたが、悲惨な内容の作品で翻訳したいとは思いませんでした(笑)。大学院に入ってネルーダ^⑤をテーマにしたので、ネルーダから始め

て、ネルーダの世代、それから広げて、普通とは逆にラテンアメリカ、スペイン。大学の図書館になぜか分厚いアンソロジーの二巻本があったんですね。片一方はスペイン編、もう片方はラテンアメリカ編で、それを誰に見せるでもなく一人で全部訳した。すると詩の世界にはまり込んで快感を味わったんです。有名な詩人もいけば知らない詩人、スペイン内戦の亡命者もいました。次から次へと訳して、文学史的な詩の流れもわかりました。今思えば、それがベースになっていますね。詩が最初だからリズムが気になる、というか子供のころから宮沢賢治の独特なリズムが好きだったし、多分そういう感覚がずつとあるのでしよう。その後散文を手掛けるようになるけれど、詩を訳した経験が生きている気はします。

伊藤 同じレベルでお話できないのは承知で少し僕の話もさせてもらうと、僕は、学部は仏文だったので授業で訳をさせられたりはしていましたが、卒業際には関心が言語学の方に行つたので、文学作品を訳すというよりも、フランス語で意味のわからない表現に出会うと、それを自分の言葉にしないと自分のものにならないと感じたことが「翻訳」との最初の出会いかなと思います。例えば、大学院に入つてすぐに行つたフランスで最初に気になった表現が、文末の *qu'on* という用法で、*ronb* は普通、疑問詞なんですけれど、口語で文章の最後につける用法があるんです。あれが学校で習つた文法の知識では全くわからなくて、どういう意味なんだろうって悩んで。辞書を引くと「〜ということさ」と書いてあるんですが、わかつたような、わからないような感じでした。それからフランス留学中に日本語についての論文を書いたり、発表したりするときに、フランス人にわからせるためにフランス語に訳さないといけないんですが、例えば「誰々」と「誰か」は両方とも *quelqu'un* と大雑

把に訳されてしまふんですけど、実際には微妙な違いがある。「何々」と「何か」、「どこどこ」と「どこか」にも同じ差があります。日常的な言葉で違う二つの不定表現が使い分けられてでなんとか説明しようとするときにどう訳すか。まあ言語学、話し言葉への興味から翻訳に興味を持ったという、ちよつと変な入り方ですけども。

野谷 変な入り方をした人は結構いると思うけれど(笑)、じゃあ文学の方には行かなかつたわけですね。物語への興味とかそういうのはなかつたのかな？

伊藤 ありましたけれど、論文を書いたりしなければいけないので両方同時には出来ませんでした。ただ趣味でいろいろ訳したことはあって、例えばベルナル・フォコンのレシビ⁶本が出た時、ワープロが出始めた頃で、それで作つて、印刷して、綴じて、友達に配つたりしましたね。当時は外国の言葉そのものとか文化的なもの、日本にないものを日本にあるようにしたいという気持ちが強くて、友達に「こういう面白いのがあるから知らせたい、伝えたい」という思いで訳すというのがありました。

野谷 今、盛んに通訳をやっていることとつながっていますか？

伊藤 ちよつとつながるかもしれないですね。人と人をつなぐっていう役割が翻訳者にはあるんじゃないでしょうか。

野谷 つまり仲介者ですね。通訳も翻訳と共通する部分が多いと思います。

伊藤 確かにそう感じますね。翻訳との関わりを始め、梅垣さんは何かありますか。

梅垣 私の場合はおつぱら読者として翻訳を観察してきました

た。大学に入るまでは、海外の小説はほとんど翻訳で読んでいました。でも、違和感を覚えることがあるんですね。何かが自分と原作との間に立ちふさがっているという感覚、つまり「これは翻訳された文章だ」という意識が読書の間中感じられる時があるんです。自然な日本語にならない部分がページから立ち上がってくるんだと思います。翻訳は、ある言語を使って編まれた壮大なネットワークを、別の言語を使ってもう一度編み直す、というような作業ではないかと感じていました。当然新しい網では、前の網にひっかかっていた何かがこぼれおちてしまう。それをどう拾うか、ということが、翻訳の鍵なのではないかと。

伊藤 大学に入ってからには原作に直接触れられる機会も増えたかと思いますが、翻訳との関わりは変わりましたか？

梅垣 学部ではアメリカ文学専攻で、卒論はフォークナーの『響きと怒り』を選びました。いわゆる「意識の流れ」の手法を用いた作品で、翻訳を読んでも、何のことも全くわからない。フォークナーの作品については、あえて翻訳は読まないことにしました。先入観をもたずに原作の世界に踏み込むという野心があったんですが、これはやはり大変な時間がかかりました。こんなやり方をしていては、一年に数冊しか外国の小説を読めませんね。でもひとつひとつの言葉にひっかかりながら読むことで、勉強になることも沢山ありました。論文を書くときには、原作から引用して自分で日本語訳をつけますが、ほんの四、五行の翻訳でも、ずいぶん悩んだり新たな発見をしたりして、楽しかった覚えがあります。

例えば pallet という単語。アメリカ南部を舞台とするフォークナーの作品では、床に敷く簡易ベッドのようなものという意味で出てきます。ベッドには白人の子供が、パレットには黒人

の子供が寝る、というシチュエーションはその描写だけでアメリカ南部の人種間の関係を表すものになっています。辞書を引くと「わらぶとん、貧弱なベッド、アメリカ南部では床の上に敷いた毛布、間に合わせベッド」というふうな説明があります。これを一言で日本語にするのは難しい。数年前にアメリカのミシシッピで三か月ほど過ごしたことがあるんですが、お世話になった家の人が、パレットと言って見せてくれたのは、キルトのマットレスのようなものでした。くるくる巻いて持ち運ぶんです。

野谷 『ドン・キホーテ』の旅籠屋の場面にも薄すぎてベッドカバーと見まちがえるほどというひどい代物が出てきますが、くるくる巻くのなら先住民が使う寝ゴザみたいですね。で、結局そのパレットをどう訳したんですか？

梅垣 「煎餅布団」と訳しました。これが良かったのかどうか、いまでも時々思い出していると思います。日本だと森鷗外なんかには出てきます。昔風で庶民的な感じは出るかもしれませんが、アメリカ南部の文脈は失われてしまう。かと言って、「簡易ベッド」と言ってしまうと、日本語では別の物を思い浮かべてしまう。このあたりのさじ加減が難しいんだなと。翻訳家の方々のご苦労は、並大抵のものではないと思います。

伊藤 日本文学の翻訳家でもあるライアン・モリソンさんはどうですか。

モリソン 始まり方として、僕は学部生の時、最初は詩に一番関心があったて詩人になりたいという願望が一応あったんですけど。大学院に入ってからやはり詩の創作は諦めて日本文学を研究することになりました。大学院修了のために修士論文ではなく翻訳プロジェクトの提出でもよかったので、その時すごく興味があった二十世紀の日本の詩の翻訳に取り組みました。それ

で高橋新吉⁽⁷⁾というダダイスト詩人の『まくはうり詩集』を英訳しました。やはり関口さんと同じように詩から出発して途中から散文の方に行ってしまったんですけど、詩の創作や翻訳に取り組んでいる時の感性やその時に学んだことは文学的感覚として未だに残っているもので、散文を英訳するときにもその詩の働きが動いているなど感じます。だから散文を訳す場合もやはり詩的感性はすごく重要だと思っています。

詩、小説、漫画の翻訳

野谷 詩の働き、特に訳すときの働きというのはどういうものだと思いますか？ ライアンさんにとっては。

モリソン 普通、詩は日常言語から離れているところがある一方、散文は日常会話にわりと近いですが、やはり文章を書くときにはその日常から離れた表現や普通の言い方とは違う語順などをすることが大事で、それを散文にあえて入れるのが文学の一つのコツであると思うんです。あとリズムとか。まあリズムというとなかなか定義しづらいですが、でもやはり一番大事なのは、普通の人間が日常的に使っている言語から離れた感覚で文章を書くことだと思います。

野谷 詩を翻訳していると、一つのユニットになるものが小さいというか、語数が単純に言って少ないですよ。だけどそこでの独立性というものはあるわけなので、その一つ一つの言葉を訳すときの重みはかなり違ってくるじゃないですか。小説五百ページでなんとか辻褄を合わせるのと、一ページの中で完成させるというのは全然違う。詩から訳し始めるってそういう密度のこともあるかなって思うんです。そうすると一つ一つの単

語にかける注意力が研ぎ澄まされていって、すごく月並みな言い方だけど、一つの単語のことをかなり気をつけて考えますよね。そこから小説の訳に入っていく方が、逆よりも多分やりやすい。小説から詩って割とやりにくいんじゃないかなって。できないことはないと思うけど。

モリソン そうですね。まさに詩にあるような簡潔さと密度の高さが散文にはないこともあるんですけど、なるべくその詩にある密度の高さと簡潔さを散文に入れるというところでの詩からの影響がまた残っていいと思います。

野谷 相手にする作品、特に作家でも詩人的な要素のある作家と散文的な作家がいるわけですよ。例えばガルシア・マルケス⁽⁸⁾とバルガス・リヨサ⁽⁹⁾はやっぱり違います。マルケスはメタファー⁽¹⁰⁾を使ったりして、一語一語が本当に詩的なんです。バルガス・リヨサはもつと散文的で、その違いがあるからこちらも訳すときに、マルケスの場合はやっぱり詩を訳しているような気分です。訳さないとうまくいかない。だけどバルガス・リヨサは散文で、スピードをつけて訳した方が良いんです。マルケスの作品は筋を追いながらも文章そのものを味わうことになるので、そうはいかないという違いがある。詩のように訳すから、読む速度も翻訳の速度もスピードアップしない。普通の散文よりも訳語を選ぶのに時間がかかる。意味さえ伝わればいいというのではないのです。何しろ作者が言葉に淫しているんですから。作家によっては散文的な作風の人もいれば、詩的な文体と両方を使い分ける人もいます。村上春樹だってメタファーを多用した詩的な散文と、必ずしもそうではないものもある。訳者は作品によって自分の感性を調整する必要がありますね。

伊藤 翻訳をする場合、詩は詩人が訳し、散文は翻訳家が訳すと言われます。例えばフランスではボードレールやマラルメが

ポーを訳していて、外国語の知識よりも、詩人の心を持っている人だけが詩を外国語に移し替えることができるのでしょうか。

関口 それは心というよりは、楽器の使い方を知っていることにも喻えられる、技術的な問題ではないかと思うんです。例えばヴァイオリンを弾けない人には気がつかないことが、弾ける人が聴いているとわかることがあります。あつ、ちよつとミスしたとか、ここが上手だっていうのも気がつくし、その場合には腕をこういう風に直さなければいけないとか、具体的なことがわかる。そういう点で実作者が訳すメリットがあるということだと思います。

野谷 あと、詩の場合にはやっぱり言葉の響きが大事ですね。同じ意味でもこれは響くから使えるけど、こっちは意味的にはびったりでも使えないとか、使いたくないというのがある。だけど単なる散文であればどっちでもいいわけで、そこはすごく考えます。

ジャンルは異なりますが、関口さんは日本の漫画の翻訳も手がけていますね。漫画を訳す場合はどうなんですか。詩や小説とは違うテクニクみたいなのがあります。オノマトペをどう処理するかとか。

関口 漫画を訳すとき、皆オノマトペが大変だろうと言うんですけど、それはわりと解決されてきた問題で、実際にフランス語にあるものはそれを写す。ただ、フランスには、日本語のようには音の再現ではないオノマトペはありません。例えば、沈黙を表す「しーん」とか。また、例えば「あ、携帯どこに行っちゃった、ゴソゴソ」ってありますよね。この「ゴソゴソ」はフランス語にはないんです。だけどそれを「フイユ・フイユ」と、動詞をオノマトペ化することによって解決する。またはあつて

も仕方ないとき、つまりどういう動作かを絵が十全に説明してくれているときには、必要ないので消す。あと読んでいる側がだんだん漫画文化に慣れてきたので、日本語のままでもわかるようになってきた部分もあります。翻訳ってそういうところがありますよね、読者の方で文化理解が深まっていくと、こっちの作業が楽になってくるっていう。

野谷 そう言えばスペイン語もオノマトペってそんなに無くて、やっぱり動詞なんですよ。いろんな雑音でもなんでも、動詞化しちゃう。そこから逆に音を聞き取るんです。その動詞が名詞として使われていたり、現在分詞になっていたり、過去分詞になっていたりする。それによって形容詞や形容動詞のよに訳し分ける必要があります。

外国語で書くこと

伊藤 関口さんは最近では作品をフランス語で書くということまで行っていますけれども、自作を翻訳するより、最初からフランス語で書くというのはやっぱりそれを望んだんですか。

関口 そうですね、フランスに行つて「詩を書いているんです」って言っても、描けば誰にでも見てもらえる絵画とか、演奏すれば誰にでも聴いてもらえる音楽とは違って、その言葉に翻訳されてなければ存在しないも同じなので。単純に、自分の書いたものを読んでほしいという希望がまずありました。ただ、通常であれば、仲の良いフランス人に訳してもらおうという形をとる場合が多いと思うんですね。

私はフランスに行つて、フランスの現代詩を読み始めて、「あつ、自分がやっつてることに実は一番近かったのはこっちな

んだ」って思ったんですね。実は日本にいたときは、現代詩壇に対する距離感があったんです。もちろん現代詩は読んでいたけれども。なんて言ったらいいのかな……、ずっとウサギの国に住んでいて、でも自分はカエルだったんです。ただ、自分でも自分がカエルだということに気がついてなくて、みんなにも「ああ、君は違うね」って言われていた。それでカエルの国に行ってみて「ああ、私ってこれだったんだ。私って実はカエルだったのかも」と気がついたところがありました。自分の作品を翻訳してもらっている限り、自分はいつまでも日本語の詩人、日本詩人で居続けることになってしまふ。そうではなく、フランス現代詩の土俵で勝負をしたかったんです。それでフランス語で書き始めました。最初はすでに日本語で発表されていたテクストの自己翻訳で、当初はそれがものになるかはわからなかったんですけど。でも書くという行為を経ることによってフランス語で書いている日本人になりたかった。フランスの詩の芯の中にちゃんと入りたかったというのがあるんですね。それが一番の動機でしょうか。

モリソン それを聞くとジョン・アシユベリー^①というアメリカの詩人のことを思い出します。彼も同じように若い時に周りの他の英語圏の詩人の作品を読んで、あまり自分には響かないなと、違う種類のことをやりたいと思ひ、フランスに渡りました。そしてフランス語という異なる言語・文学伝統に触れ、また当時フランスで前衛的なことをやっている人々に囲まれ影響を受けて、彼独自の詩が書けるようになった。アメリカに帰ってからもずっとそのフランスでの経験の上で英語の詩を書いていますが、二十世紀米国で最も偉大な詩人と言えらると思ひます。

関口 端的に言えば、私は自分が詩でやってたことはいわゆるフォルマリズム的な試みにすごく近いと思うのですが、それ

が日本だと、どうしても頭でっかちな感じに見えてしまふ。しかもその当時は、それを女性が書いていてということと「なんでそんなの書いてるの？」と言われていたんです。「女性はヘテロの恋愛詩書いていけばいいんじゃないの」という。だから本当に言語というか、言葉そのものが一番重要と思つて作品を書いていいんだなっていうことに気がついて、すごく自由になりました。

野谷 今はフランス語ということですが、英語なんかはどうですか？

関口 私はたまたまフランス語だったんですが、そもそも、もう一つの創作言語を母語以外に持つこと自体が、すでに自分を書き手として解放してくれる行為だと思います。第二言語であれば何でも良いとは思わないし、その言語で書かれた文学の中で何が行われているかは異なると思ふのですが、基本的には、第二言語は自由にする、ということはあると考へています。

野谷 そう、日本語の縛りから一回出るっていうか、それを外



左：梅垣昌子 右：ライアン・モリソン

してみる。そういうことは日本に居るとなかなかしにくいです。特に美文とか良い文章というのが無意識の縛りになっていて、つい定型みたいな文を書かされてしまう。

関口 以前、あるシンポジウムで、自分の母語以外で創作している作家や詩人と話し合う機会がありました。それぞれに母語も創作言語も異なっている。例えばアメリカ人でフランス語で書いている人、ドイツ人で英語で書いている詩人、イラン人だけれどもフランスに住んでいて英語で書くようになったとかいようなタイプの人がいたんですけれど。そこでみんな口をそろえて「新しい言語を獲得してから自分はすごく自由になった」と。ただ、皆そのように認識しているわけではなく、理由としては、やっぱり英語の方が文法が自由だとか、フランス語の方が語彙が多いなどと、各言語に内在すると考えられている何らかの性質に還元しようとしていました、ただ私は、そういうことではなく、二番目の創作言語そのものに自由を感じるのではないかと思っているんです。それは母語以外で書く作家の話で、翻訳はもちろん性質の異なる行為ですが、それでもやはり二つの言語の間を行き来すること自体の快楽はありますよね。

梅垣 多和田葉子さんなんかまさにそれを実践していらっしやる。

野谷 山崎佳代子さんとかね。

翻訳の読みやすさ

伊藤 散文を翻訳するときは、昨今の古典新訳ブームで、読みやすい訳にするようにというプレッシャーがかかると思うんです。詩であれば高度に抽象的な表現や原文に忠実な表現が許さ

れるかもしれませんが……。

関口 ただ、読みやすくするというプレッシャーはかかっているんですか？ ちよつと日本の事情がわからないので。日本ではそうなんですか？

野谷 柴田さんのアメリカ文学の翻訳や亀山さんのドストエフスキの訳なんかがきっかけになって、教養主義的な雰囲気を感じさせない、今風の言葉にするというのが受けたんですね。ラノベやYAヤングアダルトみたいな軽い作品が好まれる時代にマッチしたんだと思います。漢字を減らしたり、会話を軽くしたりという戦略が成功して、読みやすさというのが評価の対象になった。確かに一昔前の訳は重いとさえいえば重い。僕の場合は、古典新訳と言っても特に意識はしていません。自分がちゃんと理解できて、人にそれを読んで聞かせられるという姿勢はこれまで現代小説を訳してきたのと同じです。

ただ今回の、『ドン・キホーテ』¹⁴の場合は違うのは、既訳本が何種類もあることです。だから自分が原文を読んだときの印象と、既訳を読んだときの印象の違いというのがあって、その違和感を生かしつつ自分の文体を作っていました。現代の読者という立場を翻訳に反映させた。ですから無理に古語を使って自分が過去に遡るといふより、作品世界を現代に引きつけたとも言えればいいか、今の読者が理解できる論理で訳したということですね。

伊藤 アメリカなんかだと読者を意識すると読みやすい訳を求められるっていうのは聞いていますけれど。

モリソン そうですね。異化するというやり方と自然化するというやり方の二極がある。時代によって理想となるやり方は変わってきますが、昔の方が異化するという傾向があり、まあ昔といってもさらに百年ぐらい前まで遡ると自然化する傾向があ

りますが、今は少しずつこの自然化する方に来たと言えます。最近はとにかくすぐ読みやすく書かないと編集者からいろいろ指摘されます。

一つの例で言うと、僕は石川淳のいろいろな作品を翻訳しましたが、彼は非常に難解な、彼自身にしか通じないようなすごい表現をいつも使いますが、最初はなるべく彼の文章の「変さ」を伝えるために、それと同じような表現を使ってみました。そうしたら名前は一応出しませんが、原文と僕の英訳を見てくれた有名な先生から、「このまま書いたらもう誰も読んでくれないから」と言っていて、英訳の表現を変えることを勧められました。

野谷 その先生は翻訳者ですか？

モリソン そうですね、まあ彼が言っていることは確かに正しいとは思いますが、ちょっとそちらの方、つまりわかりやすくするという方向に行きすぎているのではないかと思います。それは市場からのプレッシャーももちろんあります。出版社は買う人がどのくらいいるかということを常に気にしていますから、そのせいで非常にわかりやすく意識的にやらないと出版してもらえないという現実になっていると思います。

野谷 日本には、概ね原文を尊重する風土がありますが、柴田元幸さんに訊くと、アメリカは編集者の力があるのすごく強い。だから訳文を完全に変えさせられるとか、長いとバツサリ切れちゃう。翻訳者の権限がとて小さいそうですね。

モリソン ないです。ほとんどゼロ、皆無に等しいです。原作とは違ったイメージ、違った雰囲気翻訳になってしまいうこともあります。その良い面としては、やはり非常に読みやすくなります。そのやり方の典型としてジェイ・ルービン⁽¹⁵⁾という人がいますが、彼はもう神様、天才の翻訳家で、彼の訳したもの

はすごく自然な文章で、もともと英語で書かれたかのように読めるから非常に評価されていると思います。それは一応、正しいことは正しいと思うんですけど、それなりの恐れとかもあると思うんですね。

関口 編集者が日本文学を翻訳出版しようと思うからには、欧米メインストリームとは異なるものが読みたいという希望があるわけですね。ということはそれなりに、こういう独特な文体や手法を持つ作家が読みたいから、そういった作品を訳するというプロセスを踏むのではないのですか。

モリソン そうですね、異国のものが読みたいという希望は確かにあります。でも今のアメリカはどんどん鎖国的な国になって、異国への関心が少しずつ薄まってきているから、異国のものだから読みたいという需要はあまりない。

関口 では、編集者の人が「日本文学で何か面白いの無い？」って聞いてくるよりは、どちらかというと翻訳者の方が「こういうのがあるんですけど」と編集者に提案する感じですか？

モリソン 僕がこれまで出版したものは全部依頼があつてやったわけです。「これやりなさい」と言われて。

野谷 ではやはりそれを読みたい、出版したいと思っている人がいるということですね。

モリソン まあそうですね。編集者から「この作家がすごく良くて、これをアメリカで紹介したいので、これを訳してくれ」と言われてそれをやってきたんですけど。

関口 でもその作品にある特徴が、一見読者を遠ざけてしまいかねないと思われたとしたら、それは排除していくということなんじゃないですか。

モリソン 排除というか、なるべく自然な英語表現にしないといけないという感じですよ。

野谷 何年か前、僕がまだ東大の教師だった時ですが、イギリスのジョナサン・ケープの編集者だったトム・マシユラーという人が本郷で講演したんです¹⁶。その人は、カリスマ編集者として有名で、自分で作家や作品を選び、それを翻訳させる。それだけなんです。彼は目利きで、彼が選ぶこと自体に価値がある。彼が選んだ作家の中にはノーベル賞を受賞する前のガルシア・マルケスなんかもいます。

モリソン つまり編集者としての自分の評判が上がる本を選ぶ。

野谷 表紙に編集者名は記されませんが、例えばガルシア・マルケスを扱ったとか、そのことが偉いとなる。影の支配者ともいうか。よく言われることですが、海外では翻訳者の地位が低いですね。表紙に名前が記されない場合も結構あります。ところが日本では表紙に訳者名があるのが普通で、駆け出しでも名前を出してもらえます。これは歴史的に見て、海外文学の翻訳というものの位置づけの違いに由来するのでしょうか。スペイン語文学が訳せる人なんて、今は増えてきましたが、一昔前はほんの一握りでしたからね。とにかく、日本は翻訳者が珍重されてきたというか、とても恵まれているし、自由度も高い気がします。

モリソン 自由がかなり縛られていますね、アメリカだと。

伊藤 関口さんの訳された『素晴らしきソリボ』¹⁷も原文を生かす訳で、クレオールの喧騒が聞こえてくるような異国性が訳文を読んでいる感じられました。それがあたかも日本で起こっているかのように訳されていたら読む意味は半減してしまいます。

関口 『ソリボ』においては、読みやすくするようにというプレッシャーは全くなく訳すことができました。そもそも、シャモワゾーのこの作品を訳して出しましょうと考える時点で、単

純な意味での読みやすさは編集者の方も出版社の方も第一の目的にはないと思います。私は、今の新訳ブームは、わかりやすく読んでもらうというよりは、ある作品の、今までに見えてなかった本質的な部分や隠されていた要素に光を当てるから面白いのかなと思っていましたけど、そういうことでもないんですか？

伊藤 それもあるんですけど、アメリカなんかでよく言われるのは、文章が簡単であればあるほど中で表現されている思想がダイレクトに伝わる。表現に余計な要素があると、作品の真意がわからなくなると考えるようですね。

野谷 今回やった『ドン・キホーテ』では今伊藤さんが言ったようなことを体験しました。つまりこれまで出た訳を読むと、身分や立場、扱って立つ文化が違うドン・キホーテとサンチョの言葉が、土言葉¹⁸だとか、農民言葉に謙譲語や尊敬語がやたらくっついていっているものだから、それがクッションになって、ぶつかり合わないんです。本当は、中世にタイムスリップしてし



左：関口涼子 右：野谷文照

まったドン・キホーテの世界観と、今ここにいるサンチョの現実認識とが衝突する。あるいはずれる。そこからユーモアが発生するはずなんです。今まで、面白いと言われていたのに、それほど面白くないのはなぜなのか不思議だった。なんだかほやけているわけです。そこでさっき言った余計な要素を剥がしてみると、言葉が立ってきて、衝突するんです。これは自分で訳さなければわかりませんでした。

原文を美化する傾向

伊藤 翻訳家というのはどうしてもエゴがあつて、訳文の方が美しくなってしまうというか、原文が変な文章だったとしても、すごく立派な文章に直してしまうという傾向がありませんか。

野谷 それはありますね。ちよつと耳が痛い。

伊藤 僕は昔ル・コルビュジエ⁽¹⁸⁾という建築家が好きだったんですが、日本語の翻訳で読んでいて、知的な理論家という印象を持っていました。それで後に原文で読んで意外だったのが、彼はあまり教育は受けずに、アカデミズムと終生戦つた人だったので、フランス語の文章は結構子供っぽいですね。だから翻訳によつてもものすごく理論家にされていたという。

モリソン それは英訳の世界において昔からある傾向でもあります。ドストエフスキーを最初に英訳したコンスタンス・ガーネット⁽¹⁹⁾というイギリスの女性は、貴族の英語で書いたので原文の上品さが完全に消えているというのがあります。

野谷 格調高くしちゃう。

モリソン そのことを英語では bowdlerization と言っていますが、やはりやってはいけないことです。その問題がよく翻訳文学で

起こる原因は、翻訳者のほとんどが学者であることです。彼らはやはり学者なので、学問的言語で訳してしまうのです。もつと学者以外の人にも訳してほしい、あるいは学者でも元々の作品のもつ下品さを残して訳して欲しいと思いますね。

野谷 告白すると、実はまさにそれをやったことがあるんです。『マリ・クレール』の日本語版の依頼で、世界的なフレームンコダンサーのクリスティーナ・オロスにインタビューする機会があつたんです。そうしたら、踊っているときの凛とした姿からはまるで想像できない、アンダルシア訛りで、それこそ田舎のねえちゃんみたいな話し方だった(笑)。それを再現すると「あたいはさあ」みたいになっちゃう。僕もまだ若かつたし、これはまずいと思つて、それをひとり語りにしちゃったんです。ちよつとポエティックな感じにして。そうすると舞台の彼女の雰囲気が出た。だからそういう矛盾がある場合、訳者は悩みますね。

関口 そうですよ。

野谷 だから意識的に誤訳をやつた。というか、彼女の言葉を引用しながら一つの物語を作ってしまった。それについて、僕はいまだに罪悪感を引きずっているんです(笑)。

関口 ル・コルビュジエの場合は、翻訳家だけじゃなくてある時代にどのようなル・コルビュジエ像を日本人が必要としていたか、という点もあるのではと思います。それに合わせて、これだけ影響力のある建築家の書いたものだったらやっぱり理論的な感じの文体になつてないと困るよ、と。こんな人をみんなで尊敬していたのか、とがっかりする拙い文体では困りますね、そういうバイアスもかかる。

伊藤 そうですね、フランスだとアカデミズムとは違う独自のやり方をやっていた建築家ですけど、日本から見ると巨匠に祭り

上げる必要があったのかもしれないですね。日本に西洋建築を導入するための聖典を作らなければいけないという時代の要請だったのかもしれないね。

野谷 すると僕の場合も時代の要請ということですね(笑)。

翻訳と翻案

伊藤 「翻訳」を広く解釈すると「翻案」まで含まれることもありますね。最近フランス大使館の招聘でフランスの作家ヴァレリー・ゼナッティ²⁰さんが講演に来てくれました。彼女の小説はまだ邦訳されていないんですが、映画化されることによってより広い人に知ってもらえる、字幕があればわかってもらえて、外国で講演ができると話をしていました。映画化という形を経ることで、より広い読者を獲得するというのも、市場において作品を回していく上では無視できなくなってきたようです。ですが不幸な場合も多くて、やはり相当に原作が歪められてしまうことがあるんです。

最近の世界文学の広がり方を考えると、メジャーな言語である英語に訳されるか映画化されるかが市場的にはとても重要になっていて、日本の出版社の編集者と話をしても、今欲しい小説というのは、単行本になったときにテレビドラマになる、文庫化されたときに映画になる、そういう作品だ、みたいなことをはつきり言われる。

野谷 逆に出版社によっては、映画が配給されると積極的にその原作の翻訳を出したりしますね。それから、思ったのは、そのゼナッティさんの場合だけど、彼女は文学と映画の関係を、どっちがいいとか悪いとかじゃなくて、補完関係として考えて

いるようですね。

伊藤 彼女の場合面白いのは、最初に児童文学として評判になった小説があって、それが映画化されると、最初十三歳くらいだった登場人物が映画では十六、七歳くらいになる。自ら脚本を書いて、映画館に来る人が共感できる内容に書き変える。その後、映画が公開される時にまた原作を書き直して、映画を見た人が小説を読めるようにする、そういう補完関係が確かにありますね。

野谷 なるほど、それで言うと『低開発の記憶』²¹、キューバの作家の小説ですが、その場合はまず原作小説があって、それが映画化された。そうしたら原著者がその映画をいわばノベライズするような形で加筆修正して、新たに出版しています。それは著者が訳した英語版なんですけれど。それで、またその再翻訳版が出たりしてややこしい。そういう行き来があって面白いなと思いました。翻訳に関して補足すると、英語版を小田実²²が読んで感激し、翻訳した。それは筑摩から出しました。

伊藤 そのあと、野谷先生がスペイン語から訳されましたね。

野谷 はい。小田実が重訳だから、原作を読むとやっぱり違うんですよ。アメリカ的な解釈が入ったものを小田実は読んでいたわけ。当時フルブライトでアメリカに行ったりしていたから、ミサイル危機の直後ということもあり、そこで語られていることに希望を見てるんです。一時期の村上龍と似ているなと思います。それでどっちを底本にして訳すかということになり、僕は、もう小田実の訳があるんだから、だったらそれと違う訳をやりたいと思い、スペイン語から翻訳し直したんですね。すると小田実が誤解してる部分がよくわかった。思い込みがあるから、バイアスがかかっている。解説を読むとよくわかるんです。

そこで思ったのは、作品って作家だけじゃなくていろんなメディアやいろんな人の手で形を変えて育っていくということですね。まるで生き物みたいな感じがする。映画にして、もう一度原作に戻すときに、今度はそれに見合う形のフィクションを作っていくという相互作用、相乗効果みたいなものがあって、面白いなって思いましたね。

関口 今聞いていて思ったのですが、たとえば映画化の場合、大方、本よりもより広い範囲まで届けようという目論見がありますね。けどそうじゃないケースの翻案もある。例えば音楽の場合に、もともとオーケストラ作品だったものを、ピアノ作品にするとか、室内楽にする作業のような。そういう場合に出てくるものと、映画での翻案は異なる印象があるのですが、どうでしょうか。

伊藤 音楽なんかの場合だとワグナーの壮大なオペラのような曲をピアノだけで弾くとすごくシンプルになって、曲の構造がよく見えて、作曲者の世界がより近づいてくるという感じのものもありますね。映画の場合は、非常に雑多な要素が入ってきて、先ほどのゼナッティさんからうかがったフランスの話では、彼女の映画の製作時には六十人ぐらいのスタッフが関わっていて、監督でさえも全部は統御しきれない。だから出来ちゃったらそういうものになってしまう。あと映画では監督が神様なので、原作者といえども関係者の一人という扱ひみたいですね。小説であれば作家が神様でいられますけど。

ゼナッティさんが来たとき、アリアンス・フランセーズで作家の堀田あけみさんと公開対談をして、彼女は八〇年代に高校生のときに書いた小説『アイコ十六歳』が文学賞をとって映画化されたんですけど、そのとき非常に失望したと発言されて、ゼナッティさんが何に一番失望したんですかと聞くと、監督が

男性なので主人公のきれいな面しか出ていない。本当は十六歳くらいの子供というのは残酷だったりとか、悪い面を持っているんだけれど、そういう面が全部隠されていて、男性の目から見た像しか映ってない。リアルな十六歳の少女を表現するために自分は小説を書いたのに、それが全部なくなっている、それに一番失望したと言っていましたね。だから映画が完全に原作者の意図を裏切ってしまう場合もあります。ゼナッティさんは違って、彼女は映画化にはまったくタッチできなかったらしいんですね。

野谷 小説の『アイコ十六歳』で衝撃的でも笑ってしまったのは、主人公が寝屁をすると言っているところで、これは関西の女性だと思っていた(笑)。原作と映画の関係で思い出すのは、ビクトル・エリセの『エル・スール』という映画で、少女が成長する話だけでも、父親との関係が描かれていて、原作は元妻のアデライダ・ガルシア・モラレスが書いています⁽²⁴⁾。自分の体験に基づいてね。それで映画をビクトル・エリセが撮っているんですが、やっぱり男性の視点なんです。原作の少女には残酷なところがあるんです。ところが映画になるとそれが消えてしまっている。だから美しい。やっぱり、監督のエリセは男性であり、父親の目で娘を見ているんだなと後で思いました。実際にはエリセの子供は男なんです。だから娘だったらみたいなどころがあるのかな。やっぱりズレがあるんですね。だけどそのことによって映画としては良くなっている。原作の小説よりもずっと洗練されているんですね。それがいいか悪いかは別として。

『蜘蛛女のキス』の女言葉

伊藤 翻訳とジェンダー、あるいは翻訳とジェネレーションの問題はあまり語られませんが、野谷先生の訳された『蜘蛛女のキス』⁽²⁵⁾での過剰な女言葉というのは訳でやっているのでしょうか。

野谷 もちろんあれは訳です。だってオネエ言葉ってないものね。打ち明け話をしますが、最初はニュートラルにやってみただけです。そうしたらさして面白くない。ニュートラルな文がずっと続くと、いつまでたっても語り手は正体不明なままですよね。その人物がしばらく映画の話を語っていると、ぼつんとそれに対してコメントが入る。それがだんだん増えていく。だけどまだわからない。そこが監獄だつてことすらわからない。狙いとしてはいきなり映画館に入って、もう映画が始まっているとする。まだ中へ入れないとき、声だけ聞こえてくるじゃない。どういう場面なんだろうという効果なんです、冒頭のところは。だから本当は話し手が男か女かわからない方がいいんです。だからそれでやっちゃうと、今度は言葉が衝突しなくなる。ストレートのバレンティンとゲイのモリーナの二人で会話するんですけど、ニュートラルでやると本当に男同士の、単なるホモセクシャルみたいな話になる。逆にもっとそこにテンションをかけて女言葉にすると、それが絡んでくる。エロティックになるんですよ。その効果がオネエ言葉にすることで出て来た。もう一つは、オネエ言葉というのは過剰なんです。女性はそんなに女っぽく喋らない。それをあえて過剰に女言葉を使わせることによって逆に女じゃないってことがなんとなくわかる。そういう効果があるんです。主人公モリーナは女になりたい訳

だから、常に過剰に女言葉を使っちゃうんです。唯一「彼」が女言葉を使わなかったのが刑務所の所長と対話する時だけで、その時だけは「です・ます」調で喋らせて、また別の面を出すという風に工夫したんですね。所長にオネエ言葉では応対しないだろうと思って。敢えて変えたわけです。そのことによつて読者は、別人のようだとか、びっくりするといった反応がありましたけどね。そうだと思うんですよね。そういう場に出ちゃったら、真面目に喋るじゃない。

関口 文章の中では女言葉、オネエ言葉は確かにない。ただ実際に話されている時は、口語でのイントネーションという形では存在しますよね。原文でもひよつとしたら、読んでいる人はイントネーションを想像しながら読んでいるということがありませんか。

野谷 カリフォルニア大学に一年くらい研究で行ったときに。偶然ロサンゼルスで舞台を見たんですね『蜘蛛女のキス』の。その時にどういふ喋り方をしているかって、英語でやっているんですけど、興味を持って見ていたら、バレンティン役っているのは、アフリカ系アメリカ人がやっているんです。これは多分、アフアーマティブアクションのせいだと思います。マイノリティーを使わなければいけないというあれです。もう片方のモリーナが、アルゼンチン出身の俳優で、ものすごく綺麗だった、白くて、女性よりも美しいっていう感じ。それが、関口さんがおっしゃったみたいに、確かに優しい喋り方をしていて。だいたいアルゼンチンのスペイン語っていうのはスペインなんかに比べると優しいんですよ。特にイントネーションが歌うみたいなんです。だから、あの役者の使い方は正しいと思った。あれは一種のオネエ言葉なんです。

ただ原文ではずっとニュートラル、男か女かもわからない、

まあ男かなと思いつつ読んでいくじゃない、なんで男が二人もいるんだろうと思いつつながら。あるところで自分を言うときに、形容詞を女性形にするんですね。それで、「あ、この人物の意識は女性なんだ」とわかる。そこは結構シヨックな場面なんだけど、でも翻訳ではオネエ言葉使っちゃっているから、その場面で本来のシヨックは与えられないわけです。そこでどうしたかというところ、ちゃんと訳文で工夫しました。「私」じゃあもう通じないから「この女の私が」ってやったわけです。

関口 ああ、もう一層。

野谷 そう、女って言葉を言わせて、女性度をもう一段上げるということを試みました。

必要悪としての「役割語」

梅垣 翻訳とジェネレーションとの関係では、例えば年配の登場人物のセリフの訳し方ですね。これも原文では出ないニュアンスが日本語の翻訳に加わって、たとえば七十歳前後の人のセリフの文末が、「じゃわい」とか「じゃろう」になっているという。フィクションとしての古老の言葉というんでしょうか。

野谷 この前新聞記事にありましたね。その問題が。年寄りっていうとすぐ「わし」、「じゃ」、って言わせることを批判している記事があった。『ドン・キホーテ』をやっていると人物が多いから、年寄りもいる。それをわからせるために、さすがに「わし」はやめたけど、「じゃ」は敢えて使いました。そこは羊飼いだとか山羊飼いのグループの会話なので、年齢差がわかりにくい。そこで仕方なく定型を使っただけです。

伊藤 国語学で「役割語」といわれる。

野谷 必要悪的に。

梅垣 原文の場合はそれはまったくないんでしょうか。

野谷 正確にはわからないけど、ただ文脈から年寄りだと判断できる場所があるんです。そこからイメージを作るんです。

梅垣 原文を読むと、わかってくるんですね。そこで翻訳者が汲み取ったイメージを、標識として翻訳の中に組み込む。

野谷 そうですね、だいぶ薄めましたけど。濃くするとステレオタイプになっちゃうから。

映画と小説

野谷 映画の話に戻るとフォークナーの映画がありますね。梅垣さんから見てどうですか。原作との違いとか。

梅垣 全然別物ですね。そもそも言葉で編む小説と、映像で見せる映画とは、全く別作品と考えた方が良いのかなと。小説に盛り込まれた細部を、短時間の映画で全部汲み上げることにはできない。映画は原作の一つの側面、一つの可能性、という感じでしょうか。その時に、やっぱり部分は全体ではないので、いろんなパーツができてそれぞれはそれで、作品としては成り立つ。

関口 プルーストなんて一気に映画化できないですね。

野谷 それはそう。『スワンの恋』だけで一〇〇分を超えていますから。監督も一人じゃないし。

関口 成瀬巳喜男の『浮雲』（一九五五）という映画、あれ私は原作とは全然違うと思うんですが、でもそこで面白いなと思うのは、映画の方はきれいな感じで終わっているわけですね。だけど原作の方だと、何度も未練がましくくつついたり離れたりしていて、最後は、要するに女性が亡くなりつつあると

きにはもう一方は次のことを考えている、というような、現実の男女関係の身も蓋もないアイロニカルな感じが出ている。映画だと、南の島まで行ってやっとかつての情熱をもう一回見出すというラストシーンになっています。そういうった翻案は一見、まあ男性が撮ったし、きれいな感じで収めたのか、と見えなくもなと思うのですが、同時にあれは、戦争中内地で生きなかつた人、カップルの悲劇の話として読めるのではと思いません。戦争の体験は一つではない、内地と外地ではかなり異なり、時にはその二つが共有し合えない体験があることをあの映画は露わにしているのではないでしょうか。インドシナにいますとき

にはうまくいったカップルが日本に戻った時にそこでの経験というのを、内地で戦争を生きてきた人たちとは全くわかち合うことができない。そのことがカップルの内部にも次第に齟齬を生んでいくのが、最後にほぼ日本の外部であるような島に流れるようにしてたどり着く、つまりもう一回日本の「外地」に出ることによって、かつての自分たちの関係を取り戻すとも読めるのではと思って。林美美子の原作だとどちらかという二人の心理、駆け引きの方が先に出てしまうので、この二つの作品はかなり違いますが、映画化によって、それこそ新訳をする時のように、あの作品が本当は持っていたけれども背景に引いていたテーマが前に出て来る。そういうやり方もあるのかなと。それは翻訳者のやることと似ているんじゃないかって気がするんですよ。

伊藤 似ていると思いますね。野谷先生の訳された『蜘蛛女のキス』も『予告された殺人の記録』も映画化されています。訳者としてじっくり読みこんだ作品が映画化される時というのは、どんな感じを持たれるんでしょうか。

野谷 それなりに面白いけど、『予告』はフランチェスコ・ロー

ジが映画化して、すごく感じるのはヨーロッパ的な視線ね。ヨーロッパで起きている事件を扱っているような、あえて言えばシリリーとか、ロージは『シリリーの黒い霧』という映画を撮っているんです。そこで集団の中で起きた殺人事件を扱っているし、『カルメン』のラストなんか『予告』とそっくりです。多分、これ僕の素材だと飛びついた感じですよ。マルケスが現場に来て絶対見せなかつたそうです。ロケを見学したいと電話で言ってきたけれども、映画は僕のものと言って断つたというエピソードが残っています。

そこで思ったのは、ヨーロッパ目線で見ているから、いかにも南国的な椰子の木や動物が出てくる。でもそれは原作には書かれてない。まさにエキゾティシズムです。面白いことに、ヨーロッパ文学の研究者なんかはそこがよかつたて言うんですね。『わくわく動物ランド』みたいなところが(笑)。ストーリーとは関係ないんですけどね。

梅垣 やはり、原作と映画化作品は、言わば用途が違うんですね。映画は二時間なら二時間の額縁にはめないといけないので、その枠内で全部、見せなきゃいけない。そこで時には原作のロットだけを抽出して、あとはスペクタクル。そういう場合もありますよね。でも原作では人間同士のやり合いとか感情のもつれ合いとか、そういう微妙な部分が言語化されて中心に据えられたりする。

野谷 そうね。映画っていうのはあくまでも映像なんです。監督はそれで勝負する。だから本当は字幕なんか入れちゃいけない。フィルムを傷つけるから。だから映像だけで様々なことが読み取ればそれに越したことはないんですよ。例のエリゼなんかサイレント映画こそ理想だと言っています。

伊藤 「翻訳」とは最終的に何かという話にもなるんですけど、

フランスの翻訳理論家のアントワーン・ベルマン²⁸が言うには、作者にでも読者にでもなく、書かれた言葉としての文字に奉仕することだと。映像や音楽で伝えるのではなく、別の言語で、同じ意味の言葉を探すという作業を徹底することによって作品と言語の本質に近づいていく、ということらしいですが。

野谷 映像だって実際は言葉化して見ているわけですね。目で見て直接それを訴えるっていうのもあるけど。やっぱり自分の中で言葉化していますよね。

古典の現代語訳

伊藤 例えばスペイン語でセルバンテスの原文があるとすると、その翻訳は古びていきますが、原作は書かれた時点で留まりながら熟していく。原作はスペイン語話者にとっては読みにくくなっていくかもしれないですが。外国人である我々は、翻訳を通じて、今の文学として読める。それによって作品が何度も甦る。原作と翻訳にはそういう関係もありますね。

野谷 最近スペインで『ドン・キホーテ』の現代語訳が出たんですね。これは助かると思って、手に入れたんですが、語彙レベルでたまに現代語になっているだけで、あとは少しも変わっていない。

伊藤 ということはスペイン語は変わっていないということですか。

野谷 ひと目ではほとんど気づかないくらいです。

梅垣 スペイン語の母語話者は、古くからある語彙が読めるんですか？

野谷 読めるっていう前提でしょう。現代語訳だから。という

ことは、解説にも書きましたけど、要するにスペイン語は、セルバンテスの頃からそんなに変わっていない。ところが英語だとチヨサーの『カンタベリー物語』の頃から、大きく変わっているでしょう、現代語とは。それと比べたらスペイン語は変わっていないと言ってもいいくらいです。だから今でも普通に読めるんですよ。

梅垣 翻訳には遠いもの、または遠くなったものを近くに引き寄せる、という側面がありますね。遠いというのは、地理的に、または時代的に。例えば『源氏物語』の現代語訳みたいなものも、一つの翻訳ですよ。『源氏』の時代のストーリーを今の言葉に置き換えて、現代に引き寄せて再構築するということ。

伊藤 『源氏』は日本人からすると、なんとかして原文で読みたいと思うのか、翻訳でもいいと思うのか。日本人が日本の古典を翻訳で読むときには独特の難しさがあって、与謝野訳はモダンすぎて雰囲気が変わったり、谷崎訳はすごく忠実に訳してあって読みにくかったり。なかなか自分に合う現代語訳がないという。

関口 今回、池澤夏樹さんが手がけていらつしやる古典の日本文学全集²⁹。古典作品を作家が現代語訳していますね。あれは訳した現代作家の声を聴きたいという部分もあるのでは。そういう意味ではさっきの音楽のアレンジに似てくる。あのミュージシャンだったらどんなふうにあの作品を料理するんだろう、という部分も含めての楽しみではないかという気がします。

梅垣 読者にとっては、違う翻訳で何回も読み直せるっていう楽しさはあって、ワクワクしますね。ある作品を、古めかしい日本語の翻訳で読んだときのあの感触。「難しい原作に取り組んでいる自分」という感じ。それから今の若者が喋るような言葉で翻訳されたものを読んだ時。同じ原作なのに、全く違って。

現代的な言葉で読むと、「あ、そういうことだったのか」と腑に落ちることがあるんですね。一気に原作の普遍性を感じる。また、これは本当に翻訳だろうか、という感動を味わうこともあります。例えばマックス・ビアボームの『ズリイカ・ドブソン』³⁰。ビアボームは初めから日本語で書いたんじゃないか、とさえ思いました。

伊藤 古典の日本文学全集で話題になった町田康訳『宇治拾遺物語』のこぶ取り爺さんの話も、読んでみると、翻訳としては反則ではありますけど、確かにこぶ取り爺さんや鬼たちが現代に甦っています。関口さんがおっしゃるように原作と訳者の関係は、楽曲とミュージシャンの関係に似ているかもしれませんね。古典の現代語訳は特に原作と訳者の組み合わせの面白さがあります。

野谷 ミュージシャンって言ったけど、それは指揮者ではない？

関口 それもあるかもしれませんが、私はどちらかと言うとアレンジメントのことを考えます。要するに違う楽器。翻訳って、ある楽器のために書かれたものを違う楽器でやらなきゃいけないときにどうするか、という話にもちよつと似てるんじゃないかなと思うんです。

II 翻訳家の舞台裏

『素晴らしきソリボ』の訳

梅垣 そのお話を聞いて、関口さんが翻訳された『素晴らしき

ソリボ』を改めて話題にしたいんですけど、巻末の《ソリボの口上》がすごく面白かった。これもまた、最初から日本語で書かれていたんじゃないかと。思わずユーチューブで、「バナナの叩き売り」を検索してしまいました。四四五のリズムで進んでいく感じなんです。歌舞伎の『白波五人男』だと、七五調。関口さんの「ソリボ」は、どうやって原文からこの日本語に移し変えられたのか、むしろ原文がどうだったのか知りたい、という興味から来て。

関口 この部分だけは日本語でのアレンジのようになっていきます。というのはここをどうしたらいいのか本当に訳しあぐねて、作者本人にお伺いを立ててみたところ、これは、要するにログレ³¹だと。話し始めると止まらない人の語りで、そこで何が語られているかが重要なわけではなくて、立て板に水のような語りの状態を出すことが最も大事なんだと言われて。それで最初まず意味だけを取り上げて訳したのですが、その時点ではリズムや言葉遊び、言葉の速度は原文と比べるとかなり不足しています。それで今度は原文を見ないで全部書き直す。それでも一回原文を見て訳し直し、そうすると近づいてきますよね。というのを、揺れがなくなるまでやるっていう……。

野谷 意味だけをとって。

関口 意味だけ訳するとリズムに欠けますよね。だから今度はこれを忘れてリズムだけで書き直す。それでここで掛詞が出てきて、ここで駄洒落を出してみよう、というようなことを、まあ要するに日本語のロジックの中で遊びをどんどん入れていって。それで、今度はもう一回原文を見ながら、やりすぎの遊びがあつたら取るんですよ。また取って入れてまた取って入れてっていうのを何回かやって、すり合わせていく。

梅垣 リズムについては、日本語の何かの口上とか、参考にさ

れたんですか。

関口 どちらかと言うと、自分が本土の、東京の人間なので、どうしてもそこに引きずられてしまっんです。この作業をしている間ずっと聞いていたのが、小那覇舞天おな はふてんという沖縄漫談のCDでした。ちょうど戦後すぐくらいまでのもので、私が聞いてもぜんぜん解らないんです。だけどリズムとして面白くて。多分今本土のフランス人がソリボの語りを聞いたら、そのくらい遠いんじゃないか。だからここで、語り手が今まで語ってるフランス語とは、ここはかなり、同じ本の中でも遠いんじゃないかって。その遠さが、現在われわれが舞天を聞くのと同じくらいの遠さではないかと一応設定してやっていたという感じですよ。でもそうして出来上がった訳文は、実は声に出して読むと七五調になってしまっていて、自分の身体が持っている日本語のリズムから逃れるのは大変に難しいことを徹底的に思い知らされました。

梅垣 『ソリボ』のエピグラフに、エドゥアール・グリッサン②の言葉がありますよね。「書かれた言葉のシンタクスと話された言葉のリズム感……二つながらに合わせようと考えている」と。そして本文の第四章には、「わたしは口に出されたことを文字で書くことは裏切りでしかないと思つた」という、印象深い一文があります。原文で作品を読むことができない身としては想像することしかできないのですが、口語を文語で書き留めると一種の「引き裂かれる」行為、そして、その書き留められたものに更にアレンジを加えて翻訳をされているという、その緊張感を追体験させていただけなのが、非常に貴重で面白かったです。

クレオール語を訳す

伊藤 『ソリボ』では、例えばクレオール語の箇所を「ふわんせえはようあなさんのう」③(日本版九四頁)とひらがなで方言っぽく訳されましたが、これはどうしてですか。

関口 クレオール語のところでは、彼らの間では、クレオール語っていうのは、自分たちが喋っている言葉なわけで、外国語じゃない。それをルビとか片仮名にしてしまうと、彼らにとつてさえない外の言葉になってしまう。何かを翻訳するときに日本語の読者にどう聞かれるか、ということと同時に、今ここに書かれたものを、この話された相手の登場人物がどう聞いているのかということがあります。話された相手はクレオール語がわかる相手としてクレオール語を聞いているわけだから、ここはやっぱりクレオール語だけど平仮名でしかありえないのです。もちろん、方言の使用などは、登場人物によって声を少しづつ変えていくという意味でのテクニカルな解決策としては採用してはいますが、そこが一番重要なところではなくて、どちらかという登場人物の話し方が彼らの間でどのように聞こえているかということがまず一番にありました。

例えば、「ふわんせえはようあなさんのう」がなぜこのような訳になるかという点、それはコンゴを馬鹿にし、下に見ている相手に対しての答えで、ひよっとしたらコンゴはそういう風には話していかないかも知れないけれど、それを聞いている人には「ふわんせえはようあなさんのう」っていう風に恐らく聞こえているのだろうと。一つ限りの人物像はありえませんが、多分このコンゴという人は、仲間と話しているときには全然農民言

葉ではない訳ですよ。ただ、彼らを農民言葉だと思っ人が現れて、その人と話していることによってそうなる。

野谷 結局関係性ですよ。どういう関係にあるのかによって決まってくる。訳中に、ピノコみたいな話し方するところがあるじゃない。鼻が詰まったみたいな喋り方で。あれは何を表そうとしているわけ？

関口 娼婦の。あれはそれこそスペイン語訛りがあって、そういう風になっているんです。

野谷 僕もどこかでそういう問題にぶつかりました。つまり、ある種の訛りというか、すごく個人的な、独特の喋り方をする場合、やっぱりそれを日本語にしくちやいけないから、それをどう表現するかというのが結構問題ですね。今聞いたところによると、同じクレオールでも、いろんなクレオールがあって、それを訳し分けるといのは難しいですよ。

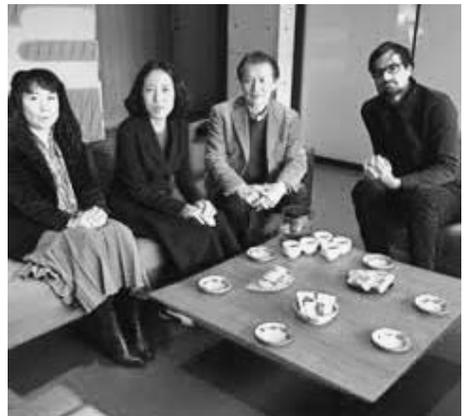
関口 すごく重要だと思っんです。外から見れば見るほど、口承文学とか、クレオールっていうのが一枚板のように見えてしまう。フランス人にとっても単純に捉えられているだろうことが、クレオールの現実はそうではないことをこの作品は見せています。これで賞をいただいたりしたので、この手のものをずっと訳していると思われがちなんですけれども、それまでは一人語りが多くて、自分ではこのように、複数の声が現れる作品を訳せるとは全く思っていなかったんです。この作品にふさわしい訳を提出できたかどうかは別問題なんです、テキストが要求するから出来ることはありますね。

野谷 それはありますよ。普通に学生生活に入っていれば、こんなに出会わないうちがあるじゃない。たまたま出会っっちゃったことよって、自分がそれに憑依しなくちやいけなくなる。でも憑依するというのは、それはそれで面白い体験

ですけどね。

関口 これは自分から持ちかけた話ではなかったのです。河出書房新社から、翻訳者としてはあなたが良いんじゃないかと思っうと言われたら、断れないです。自分を信頼してくれたのは嬉しいし。でも、最初の一ヶ月はずっと後悔して、これほど難しい作品は自分の手には負えませんといい言おうかってずっと思っていました。翻訳者として、何が出来るか出来ないか、向いているか向いていないかって、やらないとわからないところがありますよ。

野谷 それは確かにありますね。僕に関して言うて、『予告』も『蜘蛛女』も元々は僕じゃなかったんです。他の人がやる予定だったのが、僕に回ってきた。『蜘蛛女』は鼓直さんって、『百年の孤独』を訳した師匠みたいな人です。自分がやりたかったんだけど、手がいっぱいになっっちゃって。君やってくれないか、みたいな形で回ってきた。『予告』も別の人がやるはずだったんです。面白いですよ、僕じゃなければ全然違うヴァージョ



左から：梅垣・関口・野谷・モリソン

ンができていたはずですから。偶然なんだけれど、とても不思議な気がする、巡り合わせですね。

フランスのBD『オリエンタル・ピアノ』

野谷 もうひとつ面白いのは関口さんが最近出した『オリエンタル・ピアノ』⁽³⁴⁾。あれ漫画なんだけれど、日本で考える漫画とイラストがかなり違います。

関口 そうですね。ちよつとグラフィックノヴェルみたいな感じで。

野谷 ひとつ気がついたのは、舞台はレバノンですよ。そのせいかどうかかわからないけど、漫画全体空白がほとんどない。大抵何かで埋められているっていう、あの感覚はどうなのかな。やっぱりレバノンにはイスラム系の文化があって、アルハンブラ宮殿の壁や天井みたいに空間を埋め尽くすという発想なのかな。

関口 そうですね。面白いのは、アラビア語で書かれているふきだしがあるんです。そうすると、この本はフランスで出ているんですが、フランス人には読めないわけですよ。アラビア語がわかるフランス人に聞いたら、その人はマグレブのアラビア語の話者だったので、これはちよつと私にはわからない、と。だからアラビア語が読めるからといって読めるわけでもないのです。売り子が何か言っているのですが、それは多分レバノン人にしかわからない。でも、フランス語で表記されているアラビア語があつて、その中にはアラビア話者なら誰でもわかる言い回しもあれば、すつかりフランス語化しているものもある。同じ作品の中でも、言語によってわかる人とわからない

人、読める人と読めない人の層が幾重にも分かれていくのは面白いと思うんです。

野谷 その感覚をあちこちで表しているんですね。本当はわかっていないんだけど、とりあえず成立しているみたいな。あれは面白いなと思った。

関口 登場人物がフランスに来たときには、最初のうち彼女自身、フランス語とアラビア語を混ぜてしまふとか。使用言語がひとつからふたつになったときに起こることは、そんなに単純ではないことをこの作者はいつも覚えていて、そういうことがそここに繊細に出ています。

野谷 理解できたりできていなかったり、齟齬があつたりというところは面白いよね。だけどその齟齬があることを言葉化しちゃうと、小説だと説明になっちゃうんだけど。あれ目で見ることから、画像として。

関口 そうですね。そういう意味では文字がグラフィックにアラビア語で出てきて、そこは何を言っているのかはわからないのです。でも声は聞こえる。売り子が何か売っているっていうのは絵でわかるので。でもふきだしに書かれていることは私たちにわからない。

野谷 意味としてではなく音声としてあるっていう。

関口 そんな感じですよ。私たちが旅行したときに、いろんな音が聞こえてくる時のような……。

野谷 『マラケシュの声』⁽³⁵⁾みたいですね。普通ノイズは消して作品にするけどノイズを消さずにそれを丸ごと作品にする。

関口 そうです。それ自体がテーマになっているんですね。

『陰翳礼讃』の新訳

伊藤 フランス人は好奇心も強いんですけど、その分エキゾティシズムも強くて、それでわかつたつもりになっている場合が多かったりします。そういう人たちの認識を変えていくことも翻訳者の仕事の一つだと思います。関口さんが新訳を出される谷崎の『陰翳礼讃』もエキゾティシズムではない部分で理解させるという課題にチャレンジされていると思うんですが……。

関口 そうですね。『陰翳礼讃』はフランス語においては、独自の価値を持っていると思います。というのは、谷崎は読まれてはいますが、全体の読者数から言うと、三島や川端に比べると少ない。その中で唯一、日本文学に関係がない人も読んでいるというのが『陰翳礼讃』で、おそらく日本語で『陰翳礼讃』が持っている重要性より、桁違いに高い重要性をフランス語では持っているはずですよ。

最初の翻訳は七〇年代のもので、もう四十年以上経っているのですが、今でも美大や建築科の教科書に使われていて、光と影をめぐる美学のテクストという風に捉えられている。美大だけでなく、建築とか、文学だけではなくで読まれているので、そういう重要な作品を訳すプレッシャーはありました。今回の新訳の話は、実は私の方から持ちかけた話なので、好んでプレッシャーを背負っている訳ですけれども。

野谷 ボルヘスは『陰翳礼讃』が好きみたいで、よく引用しますね。日本に来たときにも『陰翳礼讃』って言っていましたし。伊藤 ミシェル・フーコーも仏訳を読んでいたとか。ボルヘスは何語で読んでいたんですか？

野谷 フランス語じゃないですかね、最近スペイン語訳が出た

と思いますけれど、ボルヘスの死後ですね。ボルヘスは大教養人ですから日本文学も読みます。でも、今の話だと、日本文化論として読まれている節があるんじゃないですか。

関口 これを新訳しようと思ったのは、私はこの本はずっと読まれるべき本だと思うのですが、最初の訳が非常に美文なんです。それから浮かび上がる谷崎像は、先ほどのル・コルビュジエじゃないですけども、日本の巨匠が何も知らない西洋の皆さん方に教えて差し上げようという調子になる。日本のことは日本人にしかわからないという印象を与えてしまうのですが、私はこの本はもっと普遍的に読むことができると思います。

実は私は、谷崎が話している暗さ、仄暗さに対する感性は、現在では西洋人の方が保持し得ているのではないかと思うことがあるんです。もちろん京都に行けば照明が暗かったりしますが。東京にこの世界はもうありません。当時も失われつつあったわけですし、だから現在は日本固有の感性ではなく、少なくとも西洋人は、ろうそくの明かりや暖炉の明かりだけで照らされる部屋などで、この世界を知っている。そういう逆説的な事態が起こっているわけで、どちらかというところいう状況を意識しつつ読んでほしいという気持ちがあったんです。現在は状況は反転しているのではという印象があります。例えば田舎の家に入ったとき、扉を開けて足を踏み入れた瞬間、屋内の方がワントーン暗いことで、目が慣れるまで一瞬時間がかかるとの感覚などは、ひよっとすると今の西洋人の方が持っているんじゃないかと思います。光と影への感性をどのように空間意識と結びつけていくかを、今までよりもより親しげな声で話してもらうことによって、日本固有のコンテクストを取っ払って、読んでもらえるんじゃないかと。

野谷 確かに、人工衛星から見ると日本はずっと明るい列島に

なってしまうって。

関口 そうなんです。あの時に谷崎が話していた、今の日本がどんどん明るくなって、というくだりは、とても象徴的です。今皮肉にも状況は逆になっているのではという気がします。地下鉄だって、パリのメトロの方がずっと暗いわけだし。

野谷 ゴシック・ロマンが成り立たないですね、日本では。まだパリでもそういう場所、あるじゃないですか。

関口 ふっと暗くなっていくところとか。

野谷 スペインなんてそんなところいくらでもあるからね、マドリードでも。

谷崎の声を訳す

関口 フランスにおける日本文学の需要が進んでいることも無視できません。元々の訳は本当に素晴らしいフランス語なんですけれども、谷崎の声とはちよつと違うんじゃないかと思っただんです。それは、間違っているということではなくて、七〇年代においてそれほど日本文学が知られていなかった時に、何人かの作家のみが訳されている状況においては、一人一人の個性を出すというよりも、「日本文学らしさ」を出すことの方が優先になる。ある時代まではそのようにして、きれいなもの、美学的なもの、ヨーロッパの目から見て日本的な作品を訳してきたのが、今の若い、日本文学のフランス人翻訳者と話をすると、ユーモアのあるもの、別の声を出してくるものを訳したがつていることがわかります。そういう時だからこそ『陰翳礼讃』を読み直してほしい。家を新築した時、照明をどうするか

とかなどのくだりは、明度から考える空間意識の問題として捉えることができる。もつと近い、普遍的な立ち位置から話されることによって、自分たちの問題として考えることができる。

それから、フランス語に訳すと、フランス語を解する他の文化圏の人たちも読むことができるんですね。あの中で谷崎は、日本文化の比較論みたいな形で、日本が西洋化したときに、どうしても日本は損してしまうということを言っていますけど、実際には、谷崎の時代の暗さに合った漆があったように、今のデザイナーや建築家も、今の明るさに合う美学を作り出していると思います。たとえば非西洋、イスラム文化圏やアジアなどで、今はまだ対西洋文明の中で損をしていると考えている人たちに、この本を通じて、実はそうではないかもしれないという提案をすることができる。文明化のポジティブな例として読まれることも出来るんじゃないかっていう感じがするんです。

伊藤 フランス語圏という広がりで考えると文化的・民族的・宗教的に多様ですからね。七〇年代には思いもよらなかった受容の可能性ですね。

関口 まあ『陰翳礼讃』で予言というか、懸念されていたことは、必ずしも当たってはいないわけです。逆に違う方向に進んだ点がある。七〇年代の時には、谷崎の言う通りだと読まれていたんだと思うんですけど、でも今読むと、必ずしもそうじゃないことがわかるという意味でも、もう一回読み直される一つの契機なんじゃないかと。

最初の訳には、ほぼ半世紀前にこの作品を紹介しえた大変重要な役目はもちろんあります。おそらく七〇年代には他の訳し方があり得なかったと思うし、誰でもでもそうしていたと思う。七〇年代に、現在我々が谷崎を訳すように訳したとしたら、受け入れられなかったと思うんです。日本文学というのが、まだ

自分たちの存在というのを、きちんと誇示していかないと自分たちの場所が得られなかった時代に、彼らが持っている日本に対する美しいイメージであったりとか、美学であったりとか、そういうのが全面に出ていないとなかなか読まれない。

昨年の第二回日本翻訳大賞を一緒に取った、バスケット文学翻訳家の金子奈美さんと話す機会が最近あったのですが、³⁹バスケット文学、バスケット文学の作家で、日本語で訳されているのはまだ数人という時、結局そこで、訳されている一人か二人かがバスケット文学を代表してしまう訳ですよ。そうなってくるとあまり変なものから訳すことはできない。

現在フランス語では日本文学でこれだけいろいろなものが出ていて、それぞれの作品が相対化され、谷崎もいろいろな作品が訳されているからこそ翻訳可能な作品があります。翻訳者が違うから可能と言うよりは、時代が違うから可能なんです。今回の新訳は、ですから、私たちだけしか出来ない翻訳を出そうというよりは、今だからできることの一つのケーススタディぐらいのことと考えています。

では実際の翻訳作業でどのように作品の普遍性を出していくのかというと、具体的には、日本的な用語、日本の建築の用語が出る時、散文的なところを下ろしていく。日本語の用語をどれだけ美しくし過ぎないで訳していくか、という大変な言い方なんですけども、それに結構気を遣いました。そのことによって、遠くの、日本だけでしかあり得ない美学ではなくて、実は誰もが持っている問題として捉えてもらえるのでは。私たちは光と影を通してしか、外界を理解することが出来ないのでは、光と影から空間、さらには文化や世界を考えられるのでは、ということまで広げて読まれる為にはどうするか。これは、正しい翻訳がどうあるかということとは、少し違った気の遣い

方かもしれないけれども、このテキストがどういう風に読まれるのが今一番良いかと考えた時の、一つの必要な作業という風には思っていたんです。

野谷 ということは、ある意味で、ジャポニズムを敢えて喚起しないっていうか、刺激しないように。

関口 そういうことです。ジャポニズムを喚起してしまった時点で、遠くで起こること、自分たちでは考えなくて良い問題になってしまう。「読者に近い」と私が言う時、それは別に谷崎は気さくな人ですよ、と言うのではなくて、自分たちの問題として考えることを強いる翻訳にしようという、そのための細かな調整作業という感じですよ。だからひよつとしたら、前の翻訳を知っている人にとつては、夢を見せてもらえない、殺風景な翻訳に感じられるかもしれない。

野谷 川端がノーベル賞を取った時はむしろそのジャポニズム的なものがかかなりアピールになっていたわけですよ。それとは逆の方向ですよ。

伊藤 あの頃はまだエキゾティシズムがかなり機能していた時代ですよ。

関口 そこから受け入れられていくことでしかあり得なかった時代はあると思うので。ただ現在の翻訳は必然的に異なった方向を採ることになるでしょう。

『ドン・キホーテ』の翻訳

関口 『ドン・キホーテ』の場合、日本語の最初の翻訳はいつだったんですか。

野谷 最初の訳は明治二十年に雑誌掲載の形で抄訳が出てい

るようです。みんなが読めるようになったのは、旧版が岩波文庫に入ったときからでしょうね。

関口 それまでは？

野谷 結構いろんな人が部分的に訳していますね。堀口大学なんかもフランス語版からの重訳のようですが訳しています。そう言えば、いつだったか古本屋で、昭和二年に出た森田草平訳を手に入れました。ただし上巻だけです。「訳者の序」に英訳から訳したことが明記されています。面白いのは冒頭で、「世には、誰でもその名を知っているが、その実、誰でも読んでいるというわけにはいかない傑作がいくらかもある。セルバンテスの『ドン・キホーテ』などもその一つと言つてよからう」と旧仮名遣いで書いてあることで、昔も今も変わらないなと思ひましたね（笑）。

原典からの完訳でしかも個人訳となると会田由が最初ですが、永田寛定とそのあとを継いだ高橋正武が岩波文庫でやった版が、文庫ということで、僕が学生の頃はポピュラーだった。大江健三郎もこの岩波文庫の旧版から引用したりしています。同じ頃、会田由が手掛けていて、個人で完訳したのはそれが最初です。現在はちくま文庫に入っています。その後、牛島信明の個人訳が岩波文庫になりました。牛島さんの場合はセルバンテスの研究者でもあったから、スタンダードという扱いをされ、一番確かだろうという見方をされています。

関口 でも確かだということと、翻訳としての善し悪しというのは。

野谷 そこは好みの問題もあって難しいですね。岩波版は権威と結びつく。でも、工藤庸子さんが放送大学で使ったのは荻内勝之訳なんです。講談調なのがむしろよかったみたいです。だけど今回自分が翻訳するに当たり、岩根関和訳の彩流社版を含

め、最近の物は全部一応参照しました。そうすると、当然ながらみんな違っていて、牛島さんの訳というのは、説明的で、センチメンスが長い。ある編集者が計算したら、僕の訳より一・二倍長いそうです。後註ものすごく多くて読者にサービスしています。他の二人が、それとは違う訳を作ろうとしたことが、比べるとよくわかります。そうなる、僕は難しい立場に立たされる。直前に三つも出たわけですから、また変えなくちゃいけない。牛島さんの長い分ゆっくりしているので、読むのに時間が掛かります。

関口 読書の速度が当然、長ければ、それだけ延びますよね。

野谷 そうなんです。だからひよつとすると読み通せない理由になっちゃうかも知れない。それに対してカウンターのにやつたのが、荻内勝之さん。荻内さんは、演劇が好きなんだから、戯曲みたいな感じで訳している。というか翻案みたいに感じさせます。そうすると確かに速いんだけど、最後を切っちゃったりもするから小説的でなくなりません。もう一つ岩根関和さんのはドン・キホーテの言葉遣いをすごく難しくしている。『広辞苑』ぐらいじゃ載っていないような漢字や古語を使ったりするわけです。牛島さんもそういうのを結構入れているけど、岩根さんのは半端じゃない。それをカウンターにしているわけですね。そんな風にそれぞれ特徴があるんです。だから読者は好みに応じて選ぶことになります。

そこで僕はどうやろうとしたかということなんですけど、一つはスピードアップです。ただし、荻内さんの演劇的なものは違います。それからもう一つは、大抵の人がやるみたいな、士言葉は使わないこと。時代が時代だけれど、ドン・キホーテに「拙者」と言わせたりはしない。「いござる」も使わない。

関口 最近の翻訳でもそういう言葉遣いでやっているんです

か？

野谷 やっていますね。牛島さんもやっているんですよ。「拙者」とか「ござる」とかね。使い出すと気持ちがいいんじゃないかな。ドン・キホーテは中世の騎士のつもりになっていて、コスプレだけじゃなく、言葉遣いまで真似をする。近代小説は『ドン・キホーテ』からで、ドン・キホーテが読んでいたのはその前の荒唐無稽な物語です。だから古い言葉を使ってもおかしくはありません。また、講談調でやれば、それも古い感じが出せます。物語の一部をそっくりそのまま語るなんていうところもあるから。それこそ騎士道物語のパロディであることを意識するのは正しいですね。だけどそれを日本語にしたときに、じゃあ殿様言葉、土言葉にしちゃうのが良いかっていうと、違和感がある。

関口 それはやはり日本的なコンテキストに引きずられてしまうからですか？

野谷 『三銃士』を江戸時代に置き換えたりするような感じで、今の読者と距離がありすぎる気がします。昔の訳という感じになって、なんだかメタ・パロディみたいになってしまう。

モリソン それはかなり翻訳史の最初の方の翻訳に近いような感じがありますね。

野谷 そうなんです。明治時代には翻案が結構ありましたしね。それはやりたくなかったんですね。

もう一つはサンチョの言葉。農民語って言うのがあるのかわからないけど、人工的に作るわけですね。昔からそうですが、東北弁的な言葉を使うわけですよ。すると「おら」と「おねげえでござえます」になっちゃうんですね。

関口 ただ我々、そういうものとしてあの人物はなんとなくイメージしていますね。

野谷 そう。でも、いじましいというか、いかにも自分を卑下して主との上下関係を強化するみたいなのは嫌でした。だって、ドン・キホーテとサンチョは二人で一人だとする考え方もあるし、それにサンチョって結構賢くて、機転が利くんです。主をいじったり、ツツコミを入れたりもしている。そのあたりの感じを出そうと思って、僕が考えたのは、ドン・キホーテと対等に喋らせることでした。考えたと言っても、実際には自然にそうなったという方が正確です。要するに、相手を立てる丁寧語だとか一歩引いた謙譲語なんかサンチョが使いこなせるわけがない。だから、むしろ徹底的に農民言葉を使わせてやれば、二人の関係は言葉の上ではフラットになる。つまり、今の漫才に似てくるんです。太田と田中の掛け合いみたいに。

関口 そういうことによって、速さも出てきますよね。

訳で漫才を再現

野谷 そうなんです。しかもスピードがあると、衝突した時に、火花は大きすぎただけで、熱が出るんですね。要するに、ボケと突っ込み。天然ボケっぽいドン・キホーテが、呑気なことを言っていると、サンチョが突っ込む。そこにずれが生じて笑いが発生するんですね。今までの訳者はそういう効果をあまり考えていなかった気がします。ドン・キホーテは面白いという先入観があって、そのまま訳しても面白いはずだと。先にユーモアありきで、なぜ面白いのかをあまり分析しなかったみたいですね。

確かに主人と従者という関係にはなっているけれど、ある出来事があったときに、二人の関係は対等か、あるいは経験値的

にはサンチョの方が上になる。だからドン・キホーテの方が悪かに見えるときも結構あるわけです。そのあたりを出したかったんです。ただし、ドン・キホーテは真摯で、いわゆるバカ殿ではない。妄想にふけるといふ悪癖はありますが、その妄想にふけるところは落語に出てくる人物に似ています。たとえば、『湯屋番』の若旦那とか、『野ざらし』のおちちよこちよいなんかを連想します。

関口 先ほどおっしゃっていた、一・二倍だから長くなるっていうのは、一つありますよね。でも、短くしたからといって必ずしも速くなるものではない。例えば、二行に渡る会話があるとして、その人に、速く喋っていると、ゆっくり喋っているなど異なった効果を出すことができます。同じ二行でも、我々が読む時に、速く読める時とかなり時間がかかる時には、速度の印象も変わってきますが、そういう点は、それほどあらゆる翻訳者が考えているわけではないと思うんですよね。そこがすごく面白いと思います。

野谷 だから僕は、ドン・キホーテには言葉を端折らせず、悠長に喋らせています。自分で台詞を喋ってみるとその感じがわかるんです。それから、二人の性格とか身分的な違いを出すのは語彙なんです。ドン・キホーテの方は、やっぱり教養人だから、熟語をたくさん使いますが、サンチョには使わせないようにして、その代わり口語で速く言わせる。ドン・キホーテは、難しいことを悠長に言うというふうに、落差をつけてやると、読みやすくなる。そうなっているはずなんですけど（笑）。爆笑問題でも、田中は速く喋る。だいたい突つ込みは速いですよ。ボケの太田は悠長にボケるじゃないですか。ああいう感じを出して。

関口 今の、速く言わせるっていうのが、すごく面白いなあと思って、確かに読んでいる方も、あ、この人早口だなってわかるときってありますものね。だけどそれは考え直してみると、すごく不思議なことで、文字で書かれているんだけど、言葉の意味以外に、早口かどうかまで感じられるんですよね。

既訳と新訳

関口 新訳を手がけると、前の訳をすごく読み込む人と、逆にそれに影響されたくないという人がいると思うのですが、最初に既訳を読んでいた時はそれに対してのカウンターという態度を取っていたのが、訳が進んでいくことによって独自の訳になっていくっていう部分もありますか。

野谷 単純なカウンターじゃなくて、前の訳を批評しながら、取り込めるところは取り込みつつ、新しくする、という発想でしょうか。最初のうちは反発して「違う、違う」と傲慢にやります。ここはいいとか、上手いとか、工夫しているとか、肯定的に読めるようになるのは多少余裕が出てきてからですね。

関口 しょうがないですよね。読んでいる方も、カウンターのなものを最初はちょっと期待して読み始める。それが段々読み手の方も発展していく部分もあるのではないのでしょうか。

野谷 ボルヘスに『ドン・キホーテ』の著者、ピエール・メナール⁽⁴⁰⁾って有名な短編がありますが、その主人公の気持ちになる時があります。つまり訳語をすごく考えますから。そのうち自分が作者の気持ちになります。ところが三つの既訳を見ると、せっかくだけひらめいた言葉がどれかで使われていることもよくあります。既訳をABCとすると、BはAと変えようとし、

CはAともBとも変えようとしませんが、選択肢が減ってしま
う。

関口 これは俺がやるうと思っていたのに、もうやられちゃっ
た、なんてことは。

野谷 しょっちゅうありますね。だって、ここにはその訳語し
かないっていうのを先に使われたら、すごく悔しいじゃないで
すか。新雪に誰かの足跡が先についていたみたいで。だから意
地になって他の言葉にする(笑)。でも自分にはわかってるん
です、わざと変えてるって。

関口 自分でも最初にやりたかったことがこっちなってわ
かっている。でも同じことをやったら、と思ってしまうのですね。

野谷 下手すると、推敲の段階で手を入れたときに既訳と同
じになってしまうこともあります。未練があるんでしょうね
(笑)。

関口 たとえば原文とつき合わせながら翻訳するときと、自分
の訳に向き合って、日本語のことを主に考えて作業するときと
ありますね。そのときに日本語として良いものかどうかと考
え、そっちになっちゃう。

野谷 そう、危ない。

関口 絶対ありますよね。でもそれはそれで良いのではと思
うんですよ。

野谷 良いのかなあ。まあ、防ぎきれませんね。あと、中上健
次が好んだ「一等」というのを「一番」の代わりに使いました。
サンチヨの台詞の中でですけど、気づいた人がいるかな。

ラテンアメリカからの視点

関口 『ドン・キホーテ』の新訳を手がけようとはいつ頃から
考えていらしたのですか。

野谷 頼まれたときからですよ(笑)。ただ『ドン・キホー
テ』っていうのは、多分スペイン語文学をかじった人なら、み
んな一回は翻訳してみたいって思うんじゃないかな。それはも
う学生時代からなんとなくあるんですね。自分で訳してみたい
なって。でもおおよそ漠然とした気持ちであって、実現するとは
思っていませんでした。

きっかけの一つは、ラテンアメリカ文学をやったことでし
ょう。ラテンアメリカには『ドン・キホーテ』というか、セルバ
ンテスの末裔がいっぱいいるんです。スペインより遙かに正統
な末裔だと思います。セルバンテスの『ドン・キホーテ』の
ユーモアやひねりを理解している作家たちに出会ったことで、
もう一回僕を読み直しができた。スペイン文学だけやっていて
人には、その辺りはわからないかもしれません。

関口さんの『ソリボ』は、ラテンアメリカ文学にかなり近い
部分がありますね、語りの調子とか。もう既に死んでしまっ
ている人物について、他の人間が語るっていう手法は例えばボ
ラーニョ(註)なんかもやっていますけれどね。『野生の探偵たち』な
んかはまさに二人の主人公は出てきません。二人を知る友人と
か関係者が語るだけという手法ですから。

関口 そうですね。ない声がある声によって語らせる。

野谷 同時にその主人公の多面性も出てくるわけでしょう。いろ
んな人物の目で見ると。マルケスの『予告された殺人の記録』も
それに近い。もう殺されてしまっていることがわかっている人
間が主人公ですからね。

伊藤 ソリボの場合は、最初に究極の書き言葉みたいな調書が出て、それから話し言葉の洪水になっていくという、書かれた言葉と話された言葉の対立も主題になっている感じですね。

野谷 なるほどね。

関口 割とそうやって一種安心して読み始めるといふか。クレオールだし、口承文学だし、最初は調書ね、という図式を想像して読むと、結構いい意味で裏切られるところもある。クレオールも、街のクレオールがあり田舎のクレオールがあり、どの登場人物も誰一人として同じ言語を話していない、同じ声ではない。そこが一番の特徴ではないでしょうか。二項対立的に始まるからこそ、その後でどんどん崩れていくのが面白いですね。

野谷 僕が訳したマヌエル・プイグの『蜘蛛女のキス』は、最後に調書が来るんですね。主人公は死んでしまうんですが、その死は報告書でクールに語られる。だから、全体はメロドラマなんだけどその無機質な語りによって、通俗性を免れている。それは工夫ですね。関口さんは訳す際に、作者のパトリック・シャモワゾー本人が出てきたときは、言葉づかいというか、調子を変えましたか？ 語彙とか。

関口 変えていますね、書き言葉からでないと、多分存在しない、口語ではなかなか使えない熟語などを入れるようにはしました。いろんなジャンルのいろんな声が出てくるのは、訳していて大変だけど楽しいですよ。

野谷 『蜘蛛女』には脚注が付いています。心理学の本とか思想書の断片で、スペイン語だから本文の下にある。ところが日本語では、その形式が使えない。横組みなら可能なんです。それが、編集者に駄目って言われて、後註にしちゃったんです。それで、テキスト同士のジャンルの闘争は再現できませんでした。

パロディの翻訳

モリソン 『陰翳礼讃』に戻ると、英語圏に最初に訳された時^②も、当時の外国人が日本をエキゾティシズム的なレンズを通して見ていただけであって、これこそが日本の美学を代表するものだと考えて読んでいた人が多く、文化主義のパロディとして書いているという谷崎のアイロニー性は全く伝わっていませんでした。最近この点についての研究が増えてきて、谷崎は『陰翳礼讃』を冗談として、少なくとも半分は冗談として書いた、と指摘する研究が出てきています。ようやく谷崎の本来の意図が見えてきたと言えますが、これを改めて訳すとき、どれくらい真に受けて訳すのか、あるいはパロディであることをどれくらい意識して訳すのかということは大変だと思います。

ついでにもう一つ言わせてもらいたのですが、僕は、『陰翳礼讃』は谷崎の『蓼喰う虫』という小説と関連していると思います。これは正しく理解する必要があるのですが、『蓼喰う虫』の後半の方に出てくる老人がいますが、その老人が小説の中で喋っている口調や内容は『陰翳礼讃』の語り手と全く同じもので、両者は同じペルソナを演じていると思います。発表も大体同じ時代です。小説の中の老人は滑稽な人物として出てきますから、谷崎がそのキャラクターを念頭において『陰翳礼讃』を書いたと考えるとその滑稽さが見えてきます。つまり、隣に芸者がいるところで明治の文明批判などという面倒くさいことを言ったりするようなキャラクターが、この『陰翳礼讃』という評論を書いたのではないかと思うのです。

関口 例えば、谷崎は^{かわや}厩の話^を延々としていますが、七〇年代の訳ではそれに当たる言葉がひとつも出てこないんです。もち

ろんトイレのことを話しているのはわかるけど、手を変え品を変えてその単語が直接出てこないようにしています。しかし原文を読めば、ここで話しているのはもったダイレクトな話題だとすぐにわかります。今おっしゃったみたいに、滑稽な部分もあって、すごく身近な部分もあり、そこを出すこと自体が、ある種読者に対して新しい解釈を見せるっていうことになるんだと思います。

モリソン トイレしながら蝉の鳴き声を聞くというのはおかしいじゃないですか、どう考えたって。おかしいというか笑っちゃうという意味です。

関口 そうですよね（笑）。

伊藤 パロディかパロディじゃないかっていうのは時代を経て、文脈を断ち切られるとわからなくなってしまう。中世文学の『ローランの歌』なんかでも、壮大なパロディであったという説もあるみたいで、ずっとフランスでも普通に武勲詩、それこそドン・キホーテが読みふけた類いの騎士道物語として読まれてきたんですけど、その説では実際は何か別の作品があってそのパロディだったけれども、そのオリジナルが失われているということなんです。

モリソン それは大事なポイントで、すべての文学作品は何か他の作品に対して書かれているわけだから、その対抗する対象が見えなくなると本来の意味が見えなくなってしまうと思うんです。

関口 私は、なくなっただけに、なくなっても成立してしまう別のパロディが別の新しい時代についてくるっていうこともあるんじゃないかと……。

モリソン それもありますね。確かに、彼は当時の文化主義をパロディ化するために書いていたのですが、戦後になってから

も日本人論的な考え方というのは続いていますから、それを作品の対抗する現象だと考えて読めば、今の我々に何かを伝えてくれる作品になるとも思えますよね。

伊藤 パロディだと思うと真剣に読まないから、真剣なテキストだという風にしないと価値が失われる。つまりパロディ＝二次的なもの。翻訳もそうですよね。オリジナルに対して、翻訳＝二次的なものという風に思われているから低い地位になっちゃう。ただもちろんそのパロディ的な側面も拭い去っても読めるっていうのが優れた作品で、ある時期には作品の持つ違う局面が強調されて読まれているということかもしれないし、また、百年後にはまた別の角度から、例えば当時の風俗の歴史的な資料として読まれるかもしれない。そうやってテキストは生き延びていくという感じでしょうか。

関口 最初の翻訳が出た四十年前にそういうことがわかっていたとしますよね、でもそのように訳したら、ひよっとしたら誰も読んでくれなかったかもしれないという、文化理解の深さの問題というの。

モリソン 読者が求めているものに合わせて書いてしまうから。当時はやはり英訳されたものというと谷崎、三島、川端ぐらいしかなかったから、それになるべく読者の好みに合わせて訳さなければいけなかった。『陰翳礼讃』の訳者はパロディであることを十分認識していたかもしれないけれど、当時の需要の都合上……。

関口 そういうふうには訳すしかなかったのかもしれない。

作家と翻訳者

野谷 ある作品を自分が引き受けることになったとき、もう既にくつも同じ作家の作品が訳されているとします。そうすると、文体を既訳に合わせようと思う人もいると思いますが、僕は逆に何か新しいことやりたいと思つてしまつタイプなんです。パステイ・シユはできるんですけどね。ボルヘスの『七つの夜』をやつたときも、これは講演集だからある程度、聴衆にわかるような喋り方をしているはずだ、というところから始めて、敢えて「です・ます」調にしました。ボルヘスには、同じタイプの講演集（『ボルヘス、オラル』水声社）があつて、木村榮一さんが「である」調で硬く訳しています。だからエッセイ風なんです。ただ、エッセイだつたら、もつとカチツとしているはずが、後で手を入れたにせよ、講演だからやっぱり柔らかいんです。そこを逆に生かして、講演らしく訳したところ、みんなに読みやすいと言われました。難解だし、ヨーロッパ的でいけ好きな作家というボルヘスのイメージが変わつた。そう言つてくれたのは作家の宮内勝典さんなんですけど。

関口 一人の作家を複数の翻訳者が訳す時には、いろんな新しいイメージが出るという良さと、作家のイメージがばらけてしまうリスクがある。それぞれの翻訳が正解であるのかも知れないけれど、結果としては、この作家がどういう作家かわからなくなつてしまうこともあります。

野谷 その問題がありますね。解釈が違ってくるし。でもタイムスパンにもよるんじゃないのかな。いつの時代に訳されたかで。シェイクスピアにしても。それがすごく離れていると、紗翁とか言つたのとは確かに変わる。でも、福田恆存とか中野

好夫、小田島雄志、今だったら松岡和子の訳とか、それぞれ特徴はありますが、誰の訳にしても、これはシェイクスピアじゃないと言いませんね。

伊藤 現代作家の場合は翻訳者が決まっていることも多いですよ。吹き替えの声優みたいな感じで。ジャン・フィリップ・トゥーサンが日本に来たときも、日本語訳は野崎敏さんに任せていると言つていましたね。

野谷 でも実際、日本では複数の訳者がいて、一人だけでやつてるケースってあまりないんじゃないかな。ル・クレジオ⁽⁴³⁾に仕たつて、望月芳郎さんと豊崎光一さんの訳が知られていますが、今は中地義和さんが手掛けていますし、菅野昭正さんの訳もあります。

関口 でも訳者としては独り占めしたいって。

野谷 そういう欲望は間違いなくあるでしょうね。

伊藤 モディアノ⁽⁴⁴⁾もいろんな人が訳しているから、イメージがよくつかめない。

関口 モディアノはほやけますよね。それは訳者のせいじゃないんだけど、結果として。

野谷 まあシリーズものなんかは、同じシリーズであれば一人にやつてほしいと思いますね。

関口 自分が作家だったら、やっぱりそうして欲しい。

野谷 これも何回も言つていることだけど、『シャーロック・ホームズ』って、訳者が違つてと雰囲気が変わつてしまう。創元推理文庫版で『シャーロック・ホームズ』を読み出して、すっかりはまったんです。次から次へと読んで一つだけ手に入らなかった。神田神保町の古本屋でたまたま見つけたのが岩波文庫版だったんです。それを読んだら、啞然としました。全然語り口が違う。創元社版では、シャーロック・ホームズは「僕」と

言っていて、相棒を「ワトソン君」と呼んでいるのに、岩波版ではホームズが「我輩」で上から目線になっている。別の人格なんです。

関口 強烈ですよ！

野谷 びっくり仰天ですよ。しかもすごく偉そうで、どこかポワロに近い。こんなに違うのかって。僕なんかそれで翻訳とか文体について考え出したくらいです。

関口 翻訳大賞の授賞式の時にも少しお話ししたんですけど、子供の時、我々の世代は、翻訳の児童文学を読んで育ちました。ローラ・インガルス・ワイルダーの『大草原の小さな家』も、小さいころ愛読していたのですが、最初、福音館で訳されていて、「父さん、母さん」なんだけれども岩波になってからは「とうちゃん、かあちゃん」に（笑）。もう強烈なシヨックですよ、子供心に。翻訳とは何か、というようなことを恐らくそこで考えたと思う。

野谷 同じような体験だ、それ。

関口 それは多分、大人であっても、八歳であっても、これだけ人物が変わり得るんだというのを、学べた経験だったのかも知れないですけど。自分が読んでいるものが、日本語なんだけれど、日本語ではないところから来ているんだということを、なんとなくぼんやりと意識した。

野谷 『シャーロック・ホームズ』で言えば、自分と密着していたものが、どこのおじさん？ みたいな。

関口 知らない人になりますよね。あとまたは、知っているはずの人が、実はこの人は本当はそういう人ではないと説明されるような。

野谷 あるよね。だから独り占めしたいっていうのはやっぱりそういうところから出てくるんだらうな。

関口 そうですね。やっぱり、自分が知っている人を、この人はこういう人なんですよっていう体や仕草を持ち続けていきたい欲望がありますね。

野谷 確かにね。だから自分が思う通りに、これは不遜に聞こえるかも知れないけれど、やっぱり自分の訳で読みたいんですね。自分が想像する声とか話し方とか、それで読みたいわけで、他人訳で読むとやっぱりズレがある。いくら訳文が正確であろうが、やっぱり違うんです。

関口 どのテクストに対しても良い訳が出来る翻訳者はおそらくいないと思うんです。自分に向いてない作品がわかって、手放せるのが良い翻訳者じゃないかなとも思うんですけど。でもそれを言うと自分に跳ね返って来るようにすごく怖いのですが。というのも、自分にこれはできないとか、自分よりもしかしたら良い翻訳者がいるかも知れないってことは、ほとんどの場合翻訳を始めてみないとわからないからです。ただ、始める前にわかるのが翻訳者の才能の一つなのではないかとも思っているんですが。

野谷 メキシコから来たファン・ビジョロという作家だったと思いますけど、日本ではガルシア・マルケスにいろんな訳者がいると言ったらビックリしました。なんで訳者がいっぱいいるんだ、なんで一人でやらないんだって。だから日本の、いろんな訳者がいるってこと自体が特殊なのかな。

関口 そうですね、フランスではだいたい一人がやったら、他の人はやらない。「あの人は何とかさんの彼氏だから」みたいな。そういう関係ですよ。「私の男」的な。

野谷 日本だと、版元は同じでも訳者が変わることはよくありますね。出版社は強いですね。出版社が変わると、別の人が訳したりするから。

伊藤 訳者としては個人訳を全部したいと思うものなんですか？

野谷 それは思いませんね。

伊藤 それはその作家に惚れ込んでじゃう？

野谷 どれやってもそう思うのは多情なのかな(笑)。一つやったら全部やりたい、別の作家をやったらその人も全部やりたい。独占欲でしょうね、きつと。

関口 さっきの、手放すのが大事ではと自分でいつも思っているということは、裏返して考えると、常に全部やりたいんですよね。それはわかります。翻訳者にとっての「良い作品」とは、「自分が訳したい」と思う作品ですから。

野谷 ただ、僕の場合はあばたもえくぼというところがあって、出来が悪いとわかっていても、かばってしまふ。これはまずい(笑)。

梅垣 良い作品というのは、好きな作品ということなんですか？

関口 もちろん好きではあるんですけど、同時にこの話を誰かにしたい、しなければならぬと感じる時がありますよね。そういう感じでしょうか。例えば、ある話をフランス語で読んで、この話を日本で日本人に伝えるにはやはり日本語に訳さなければいけない、そういうのと同じ気持ちですよね。訳したい気持ちって、話したくて心躍る気持ちとすごく似ている。

翻訳は文学的行為

伊藤 座談会もそろそろ終わりに近づいてきました。

翻訳はオリジナル、原作の神話を信じてきたことなされてきた

んですけど、結局原作も完全には統御できないし、良い作品ほど永遠に解読できない部分が残されていたり、一つのテーマに還元できないポリフォニックな世界を描いていたたりする。だからこそ逆に、さまざまな言語に翻訳されたり、さまざまな読者に読み継がれて、いろんな角度から光が当てられる必要がある。

現在関口さんを中心に日本語訳が進行中のダニエル・ヘラー「ローゼン」⁽⁴⁵⁾の『エコラリアス』も原作は英語ですが、仏訳されたときに著者が手を加えて、今は仏語版もオリジナルのようになっていきます。こうなると最初の方で話に出たトルヴェールの詩と同じで、全てがヴァリアントということになってくる。よくよく考えてみると、作品の唯一性を信じていた十九世紀の方が例外的だったのかもしれない、二十世紀になるとマラルメでもプルーストでも、未完成であることが完成ということになってくる。美術だとデュシャンもそうですよね。⁽⁴⁶⁾完成を放棄することが完成という。だから翻訳を通じて変奏が変奏を生ん



左から：関口・梅垣・モリソン・野谷・伊藤

でいくというのは、とてもクリエイティブな翻訳観ですよ。野谷 そういった意味での大事な文学的行為だと思っんです。翻訳というのは、ひとつのテキストしかありえないという神話を翻訳すること自体がよい意味で裏切っている。

関口 そうですよ。

伊藤 だからアメリカでも、もうちょっと翻訳者の地位が高まって欲しいと思いますね(笑)。

二〇一六年十一月二十日 京都ヴィラ九条山

(いとう たつや、うめがき まさこ、せきぐち りょうこ、

のや ふみあき、らいあん もりそん)

編集協力：戸田都、加古夏海、若山和弘

構成・注：伊藤達也

注

- (1) 吉増剛造、関口涼子『機』——ともにふるえる言葉』書肆山田二〇〇六年
- (2) 中世の北仏で活躍したオイル語の吟遊詩人の総称。南仏のオック語の吟遊詩人はトルバドールと呼ばれる。
- (3) Gace Brule (一一五九—一二二二) シャンパーニュ地方出身のトルヴェールの代表的詩人。同時代の『薔薇物語』に引用されるほど名声が高かった。
- (4) Variante 異綴り、異発音、異本。ここではオリジナルからの派生作を指す。
- (5) Pablo Neruda (一九〇四—一九七三)。チリの国民的詩人。一九七一年ノーベル文学賞受賞。代表作に『マチュピチュの頂』(一九五〇年) 野谷文昭訳(書肆山田二〇〇四年)、『ネルーダ回想録』(一九七四年) 本川誠二訳(笠書房一九七六年) など。
- (6) Bernard Faouon, *Table d'amis, l'ingr-et-un menus de Bernard Faouon, Le temps qu'il faut*, Paris, 1991.
- (7) 高橋新吉(一九〇一—一九八七) グダイストの詩人。代表作に『グダイスト新吉の詩』(一九三三年)。後年禅に接近し、禅詩人として海外でも知られる。
- (8) Gabriel Garcia Marquez (一九二八—二〇一四) コロンビアの作家。一九八二年にノーベル文学賞受賞。代表作に『百年の孤独』(一九六七年) 鼓直訳(新潮社一九七二、一九九九年)、『予告された殺人の記録』(一九八一年) 野谷文昭訳(新潮社一九八三、一九九七年)。

(9) Mario Vargas Llosa (一九三六—) ペルーの作家。二〇一〇年にノーベル文学賞受賞。代表作に『都会と犬ども』(一九六三年) 杉山晃訳(新潮社一九八七、二〇一〇年)、『世界終末戦争』(一九八一年) 且敬介訳(新潮社一九八八、二〇一二年)、『フリオとシナリオライター』(一九七七年) 野谷文昭訳(国書刊行会二〇〇四年)。

(10) Fouille Fouille, フランス語の動詞 *fouriller*「探す、掘り起す」の量語形。

(11) John Ashbery (一九二七—) 前衛的な作風で知られるニューヨーク出身のメリカの詩人。ハーバード大学教授を勤めた。

(12) 多和田葉子(一九六〇—) 日独語で創作する作家。ドイツ在住。

(13) 山崎佳代子(一九五六—) 日本の詩人、翻訳家。セルビヤ、ベオグラード大学教授。

(14) ポケットマスターピース13、『セルバンテス』野谷文昭編(集英社文庫二〇一六年) 収録『ドン・キホーテ(抄)』。

(15) Jay Rubin (一九四一—), ハーバード大学名誉教授。村上春樹作品の英訳等で知られる。

(16) Tom Maschler (一九三三—) イギリスの編集者。著書に『パブリッシャー』(晶文社二〇〇六年)、『トム・マッシュラー、十二人のノーベル賞作家を送り出した男』(日本文芸出版社交流センター二〇〇八年)。

(17) パトリック・シャモワゾー著、パトリック・オノレ/関口涼子訳(河出書房新社二〇一五年) この作品は第二回日本翻訳大賞を受賞した。

(18) Le Corbusier (一八八七—一九六五) スイス出身のフランスの建築家。近代建築の五原則を提唱。二〇一六年、七カ国の十七作品がユネスコの世界文化遺産に認定された。

(19) Constance Garnet (一八六一—一八四六) 十九世紀ロシア文学専門のイギリスの翻訳家。

(20) Valerie Zenatti (一九七〇—) フランスの女性作家、脚本家。イスラエル現代文学を代表するアハロン・アツベルフェルドの仏訳者としても知られる。

(21) 一九六五年に出版されたエドムンド・デスノエスの小説を原作とし、一九六八年トマス・グティエレス・アレアにより映画化。日本では『低開発の記憶—メモリアル』として二〇〇七年に公開された。

(22) 小田実(一九三二—二〇〇七) 日本の作家、政治運動家。言及されているデスノエスの小説の翻訳は『いやし難い記憶』(筑摩書房一九七二年)、現在絶版だが『低開発の記憶』(白水社二〇一一年) 野谷文昭訳で読める。

(23) Victor Erice (一九四〇—) スペインの映画監督。『ミツバチのやちやき』(一九七三年)、『エル・スール』(一九八三年)、『マルメロの陽光』(一九九二年)。

(24) Adalberto Garcia Morales (一九四五—) 『エル・スール/ベネ』(一九八五年)

- 野谷文昭、熊倉靖子訳（インスクリプト二〇〇九年）。
- (25) アルゼンチンの作家、マヌエル・プイグ（一九三二—一九九〇）の小説、一九七六年に出版。日本語版は野谷文昭訳（集英社一九八八年、改訂新訳二〇一一年）一九八五年にハリウッドで映画化された。
- (26) 林芙美子（一九〇三—一九五二）日本の小説家。代表作、『放浪記』など。
- (27) Francesco Rosi（一九二二—二〇一五）イタリアの映画監督、脚本家。『シリーノの黒い霧』（一九六二年）、『カルメン』（一九八四年）、『予告された殺人の記録』（一九八七年）。
- (28) Antoine Bernan（一九四二—一九九二）邦訳に『他者という試練』藤田省一訳（みすず書房二〇〇八年）、『翻訳の倫理学』藤田省一訳（見洋書房二〇一四年）、『翻訳の時代』岸正樹訳（法政大学出版局二〇一三年）。
- (29) 池澤夏樹個人編集、『日本文学全集』河出書房新社刊、全三十巻（二〇一四年）。
- (30) 『スライカ・ドブソン』（一九一一年）マックス・ビアホーム作、佐々木徹訳（新人物往来社二〇一〇年）。
- (31) Logonhke（仏語）語漏、饒舌、病的多弁の意。
- (32) Edouard Glissant（一九二八—二〇一七）カリブ海フランス領マルチニーク出身の作家、詩人。
- (33) 原文—Han pa jan haé kwanse. (*Solho Magnifique*, folio, p.105)。
- (34) ゼイナ・アビラシエド作、『オリエンタル・ビアン』（二〇一五年）関口涼子訳（河出書房新社二〇一六年）。
- (35) エリアス・カネットイ作、岩田行一訳『マラケシュの声——ある旅のあとの断想』（一九六七年）（法政大学出版局二〇〇四、二〇一二年）。
- (36) 谷崎潤一郎が一九三九年に発表した随筆。
- (37) TANIZAKI Jun'ichirō *Louange de l'ombre*, traduit par Ryoko Sekiguchi et Patrick Honoré, Philippe Pecquier, 2017.
- (38) Junichirō TANIZAKI, *Eloge de l'ombre*, traduit par René Stieffer, Verdier, 1977, 2011.
- (39) 「小説の、声々を拗う——翻訳の現場から」『すはる』集英社、二〇一七年三月号。
- (40) ホルヘ・ルイス・ボルヘスの短編集『伝奇集』（一九四四年）鼓直訳（岩波書店一九九三年）に収録。
- (41) Roberto Bolaño（一九五三—二〇一三）チリ出身の作家。『野生の探偵たち』（一九八八年）柳原孝敦他訳、『アメリカ大陸のナチ文学』（一九九六年）野谷文昭訳、『通話』（一九九七年）松本健二訳、『2666』（二〇〇四年）野谷文昭他訳、『第三帝国』（二〇一〇年）柳原孝敦訳、白水社ポラニョ・コレクシオン。
- (42) Junichiro TANIZAKI, *In Praise of Shadow*, translated by Thomas Harper and Edward Seidensticker, Leete's Island Books, 1977.
- (43) Jean-Marie Gustave Le Clezio（一九四〇—）フランスの作家。二〇〇八年ノーベル文学賞受賞。『調書』（一九六三年）豊崎光一訳（新潮社一九六六年）、『大洪水』（一九六六年）望月芳郎訳（河出書房新社一九六九、二〇〇九年）、『黄金探索者』（一九八五年）中地義和訳（新潮社一九九三年）、『パワナ』（一九九二年）菅野昭正訳（集英社一九九五年）。
- (44) Patrick Modiano（一九四五—）フランスの作家、二〇一四年ノーベル文学賞受賞。『イヴォンヌの香り』（一九七五年）柴田都志子訳（集英社一九九四年）、『暗いプティック通り』（一九七八年）平岡篤頼訳（講談社一九七九年、白水社二〇〇五年）。
- (45) Daniel Heller-Roazen（一九七〇—）カナダ出身、アメリカの哲学者、比較文学者。プリンストン大学教授。ジョルジュ・アガンベンの著作を英語圏に紹介した。主著『エコラリアス』がみすず書房から刊行予定。
- (46) Marcel Duchamp（一八八七—一九六八）フランス生まれの美術家。後にアメリカに帰化。コンセプチュアルな作品で二十世紀芸術に多大な影響を及ぼした。